No 3.

Ernst Ferdinand Fabricius
18 3/1 21

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin ꝛc.

Zweyter Theil.



Neue vermehrte Auflage.

Leipzig,
bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1786.



E.

E.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnen wir in Deutschland die fünfte Sayte unsrer diatonischchromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich gegen die Länge der ersten Sayte C, wie $\frac{4}{5}$ zu 1; so daß E gegen C eine reine große Terz ausmacht. Dieser Ton wird aber auch selbst als ein Grundton, oder eine Tonica gebraucht, und zwar sowol in der harten Tonart E dur, als in der weichen E mol. Die Tonleitern in beyden Fällen sind im Artikel Tonart zu sehen.

Ebenmaaß.

(Schöne Künste.)

Eine solche Uebereinstimmung der Theile in Ansehung der Größe, die keinen derselben besonders, zum Nachtheil der andern oder des Ganzen, merkbar macht. Also hat ein Gegenstand sein gehöriges Ebenmaaß, wenn jeder Theil die ihm, nach seiner Verhältniß zum Ganzen zukommende, Größe hat. Durch das Ebenmaaß werden einige Theile groß und andre klein, jeder nach seinem Rang in den Verhältnissen; durch dasselbe ist der Rumpf an dem menschlichen Körper sein größter, und der Kopf sein kleinester Hauptheil. Die Würkung des Ebenmaaßes auf unsre Vorstellung ist die Ruhe oder Befriedigung derselben, weil durch sie die mannigfaltigen Theile eines Gegenstandes ihr Gleichgewicht unter einander bekommen, daß der Gegenstand nicht einseitig, oder eintheilig, sondern mit allen seinen Theilen zugleich, als ein einziges Ding, oder ein wahres Ganzes erscheint, ohne welches Gleichgewicht kein Gegenstand schön seyn kann: deßwegen das Ebenmaaß auch der Grund der Schönheit ist.

Das Ebenmaaß der Theile ist also eine allgemeine Eigenschaft aller Werke des Geschmaks, weil sie dadurch zu einem harmonischen Ganzen werden. Es erstrekt sich aber nicht nur auf die verhältnißmäßige

Größe, sondern auch auf die Ausarbeitung der Theile. Wenn ein besondrer Theil eines Gemähldes fleißiger, als seine Stelle oder seine Würkung zum Ganzen es erfodert, bearbeitet wäre, so würde dieses auch das Ebenmaaß stöhren. Denn jeder Theil muß in allen Absichten gerade so seyn, wie die Würkung des Ganzen es erfodert.

Diese Beobachtung des Ebenmaaßes ist die Würkung einer überaus scharfen Beurtheilungskraft, oder des feinesten Geschmaks. Es ist aber offenbar, daß nur die genaue und bestimmte Vorstellung des Ganzen, mit allen seinen Theilen dasselbe möglich macht. Wer nicht vermögend ist, das Ganze auf einen Blik richtig zu übersehen und genau zu fassen, der fühlt weder Ebenmaaß noch Abweichung davon. Um also diesen wichtigen Theil der Kunst zu besitzen, muß man sich unaufhörlich üben, die Fertigkeit zu erlangen, ein Ganzes richtig zu fassen. Der Mahler tritt während der Ausarbeitung sehr oft weit von seinem Gemählde weg, um es im Ganzen zu übersehen, und der Tonsetzer hört in einiger Entfernung die erste Aufführung seiner Arbeit an. Dem Redner und dem Dichter aber wird dieses bey einiger Größe des Werks am schwersten. Darum muß ein Dichter sich äußerst angelegen seyn lassen, sein Werk, eh' er die letzte Hand daran legt, nach allen einzeln Theilen im ganzen Plan zu übersehen. Nur der, welchem das ganze Werk so geläufig ist, als wenn er sich einen einzigen Gedanken vorstellte, ist fähig alle Theile, in Absicht auf das Ebenmaaß, zu beurtheilen.

Auch der Baumeister hat eine beträchtliche Zeit nöthig, sich den Plan eines großen Gebäudes mit allen seinen Theilen so bekannt zu machen, daß er mit Leichtigkeit jeden Theil in der Vorstellung des Ganzen fühle.

Es ist also eine für jeden Künstler zur Cultur des Genies sehr nützliche Uebung, sich aus vielen und mancherley Theilen zusammengesetzte Gegenstände im Ganzen so oft vorzustellen, bis er es mit Leichtigkeit übersehen, und jedes einzelne auf einmal bemerken kann. Nur die Genien der ersten Größe sind im Stand, ganz große und aus sehr viel Theilen bestehende Gegenstände auf einmal zu übersehen, und es ist allemal, auch blos in Rüksicht auf diesen Theil der Kunst, ein schweres Werk, in einer weitläuftigern Epopee das Ebenmaaß der Theile zu beobachten.

Aber die blos mechanische Fassung des Ganzen ist zur Erreichung des Ebenmaaßes nicht hinlänglich; man muß dabey auch empfinden, von welcher Natur und von welcher Würkung das Werk im Ganzen seyn soll. Denn nur dadurch kann man fühlen, ob jeder Theil seine angemessene Würkung im Ganzen thut, und ob jeder in seiner besondern Natur mit dem Wesen des Allgemeinen übereinkommet.

Aus diesen Anmerkungen kann man den allgemeinen Schluß ziehen, daß ein ganz anderes Genie zu großen und weitläuftigen, als zu kleinen Werken gehöre. Ein Tonsetzer kann einen Menuet oder ein Lied fürtrefflich setzen, und ganz ungeschikt seyn, eine Ouverture, oder einen Chor zu machen. Ein Dichter kann der erste Odendichter und ein sehr schlechter epischer oder dramatischer Dichter seyn; und der Baumeister, der ein Wohnhaus auf das vollkommenste angeben kann, muß darum sich nicht einbilden, Talente genug zu haben, einen Pallast anzugeben. Die großen Arbeiten in jeder Art sind nur für die größten Künstlergenien.

Edel.

(Schöne Künste.)

Man nennt in allen Gattungen sittlicher Dinge, die den Geschmak betreffen, dasjenige edel, was sich von dem gemeinen seiner Art durch einen erhöhten Geschmak unterscheidet. Das Edle im metaphorischen Sinn scheinet allemal sich auf etwas sittliches zu beziehen; denn man hört nie von edlem Verstand, oder von edler Ueberlegung, sondern von edlem Betragen, von edlen Gesinnungen sprechen. Eigentlich liegt also das Edle in den Empfindungen, welche gemein oder auch unedel sind, wenn sie durch keine Ueberlegung, durch keinen verfeinerten Geschmak, der das Bessere dem Schlechtern, das Wolschikliche dem weniger Schiklichen, das Wolanständige dem weniger Anständigen vorzieht, erhöht worden.

Demnach besteht das, was den Geschmak und die Sinnesart edel macht, darin, daß man bey ästhetischen und sittlichen Gegenständen das, was feiner, schöner, überlegter, schiklicher, mit einem Worte, vollkommener ist, dem weniger vollkommenen nicht nur vorzieht, wenn beyde vorhanden sind, sondern das Vollkommenere bey Empfindung des Unvollkommenern sucht und fühlet. Es giebt Menschen, denen in Absicht auf die erwähnten Arten der Gegenstände fast alles gleichgültig ist, die nicht empfinden, daß eine Art sich auszudrüken feiner und ausgesuchter ist, als eine andre; daß ein Ton der Stimme vor dem andern etwas gefälliges hat; daß einige äußerliche Manieren vor andern etwas vorzügliches haben: diese Menschen sind von gemeinem, nicht edlem Geschmack. Diejenigen, die alle Empfindungen ohne Ueberlegung und ohne Wahl äußern, die darin weder Anstand, noch Grade, noch Verhältniß empfinden, sind Menschen von gemeiner, nicht edler Sinnesart.

Es erhellet hieraus, daß die Betrachtung des Edlen der Theorie der schönen Künste wesentlich zugehöre. Denn da sie unmittelbar auf die Erhöhung und Verfeinerung der untern Seelenkräfte, folglich auf die Veredlung derselben abzielen: so muß das Edle nothwendig eine Eigenschaft jenes Gegenstandes der Kunst seyn; das Unedle, Niedrige oder Gemeine kann in den schönen Künsten nicht anders, als zum Gegensatz und zur Erhöhung des Edlen gebraucht werden, so wie der Schatten zur Erhöhung des Lichts dienet.

Es ist also eine allgemeine und wesentliche Regel, daß in den Werken der schönen Künste alles edel seyn müsse, außer in dem Fall, da man zu Erhöhung des Edlen, mit guter Wahl, dem Unedlen einen Platz vergönnet. In den Werken des Geschmaks muß alles und jedes von einer Wahl zeugen, durch welche der Künstler das Vollkommene in jeder Art dem Unvollkommenern vorgezogen hat. Was nicht deutliche Spuren dieser Wahl an sich hat, ist in Absicht auf den Geschmak ein schlechtes Werk. Das Unedle aber kann da gebraucht werden, wo Spott oder Verachtung zu erweken ist. Dazu hat Homer seinen Thersites und so manchen unedlen Menschen unter den Freyern der Penelope gebraucht; und aus dieser Absicht hat Buttler in seinem Hudibras nichts, als niedrige und unedle Personen und Auftritte gewählt; beydes zeuget von Wahl und Geschmak. Aber wenn Paul von Verona, wenn Rembrand und so mancher Niederländer in ernsthaften Vorstellungen Personen, die nichts verächtliches haben sollen, von niedrigen und unedlen Gesichtsbildungen, Gebehrden, Stellungen und Handlungen einführen, so ist

es Mangel der Wahl und der Empfindung des Edlen.

Daß auch Kenner der Kunst von so vielen Gemählden niederländischer Meister, darin man das Edle ganz vermißt, mit großem Lobe sprechen, daß solche Stüke von Sammlern sehr hoch gehalten werden, beweist nichts gegen den vorher angenommenen Grundsatz des Geschmaks. Man schätzet solche Werke deßwegen, weil darin Theile der Kunst, nämlich die Haltung und das Colorit in der Vollkommenheit erscheinen.

Das Edle zeiget sich entweder in der Sache selbst, oder in der Art des Vortrages; beydes muß immer zusammen seyn. Ein edler Gedanken kann durch einen schlechten Ausdruk verdunkelt werden, die edelste Handlung durch eine schlechte und gemeine Art, viel von ihrem Werth verlieren; ein Gebäude von edlem und großem Ansehen, in so fern man es im Ganzen betrachtet, kann durch überhäufte, gemeine und pöbelhafte Verzierungen schlecht werden. Darum sollen nicht nur edle Gegenstände gewählet, sondern auch das Zufällige darin ihrer edlen Natur richtig angemessen werden.

Jeder Künstler hat sich unaufhörlich zu bestreben, seinen Geschmak und den sittlichen Theil seiner Seele immer mehr zu veredlen. Denn obgleich das Gefühl, wodurch wir schnell, und oft uns selbst unbewußt, das edlere dem gemeinern vorziehen, eine Gabe der Natur ist, so kann es doch durch Uebung und Studium sehr gestärkt und allmählig zur Gewohnheit gemacht werden.

Wer das Glük hat, von Jugend auf mit Menschen von feinerm Gefühl und einer edlern Lebensart umzugehen, dessen Geschmak wird allmählig zu dem edlern gebildet. Wer aber von dem Glük diese Wohlthat nicht erhalten hat, der muß desto aufmerksamer das Genie und den Geschmak der besten Werke der Kunst alter und neuer Völker studiren. Mit Vorbeygehung aller Schriftsteller und Künstler, die nur einen zufälligen Ruhm, aus irgend einem mechanischen Theil der Kunst, oder nur einen vorübergehenden Beyfall erhalten haben, muß er sich an die ersten und classischen Männer jeder Art halten; an die, die nicht blos bey ihrer Nation, sondern bey allen Völkern, wo der Geschmak aufgekommen ist, für die ersten in ihrer Art gehalten werden. Für junge, noch ungebildete Genies, wenn die Natur sie nicht vorzüglich bedacht hat, ist es allemal gefährlich, gutes, mittelmäßiges und schlechtes durch einander zu lesen, oder zu sehen. Es gehört ein ausnehmendes Genie dazu, sich nach schlechten Mustern zu bilden, und gut zu werden.

Der deutsche Künstler hat vorzüglich nöthig, seinen Geschmak durch fleißiges Studium der Alten, und der größten Ausländer zu bilden. Hat Horaz seinen Römern sagen dürfen, daß sie die griechischen Muster nie aus den Händen lassen sollen, so kann auch ein Deutscher seine Mitbürger an fremde Schulen verweisen.

Man würde es vergeblich leugnen, daß Deutschland im Ganzen genommen, in Ansehung des Edlen in dem Geschmak, bis itzt noch weit, nicht nur hinter den Alten, sondern auch hinter mancher neuern Nation zurükbleibe. Dieser Mangel ist in den redenden Künsten noch weit fühlbarer, als in den andern. Die meisten Deutschen arbeiten für den Geschmak in den ersten Aufwallungen eines jugendlichen Genies, und hören zu der Zeit auf, da sie hätten anfangen sollen. Selten bekommt man das Gefühl des Edlen in den Hörsälen der Universitäten, und in dem Umgang mit der jüngern Welt, welche zu lebhaft empfindet, um immer fein zu wählen. Eine edlere Art zu denken

und zu empfinden erlanget man insgemein erst alsdenn, wenn man alle Arten der sittlichen und ästhetischen Gegenstände vielfältig und sehr öfters vor Augen gehabt, und den verschiedenen Ton ähnlicher Gegenstände genau bemerkt hat.

Dieses sey nicht gesagt, um jemanden, der, noch nicht völlig reif, sich in redenden Künsten öffentlich gezeiget hat, zu tadeln oder zu beleidigen; denn die Absicht dieser Anmerkungen geht blos dahin, einigen unsrer schönen Geister diese wichtige Erinnerung zu geben, daß sie, da es ein Haupttheil ihres Berufs ist, einen edlen Geschmak und eine edle Sinnesart unter ihrer Nation auszubreiten, ein so wichtiges Werk nicht eher unternehmen sollen, bis sie selbst diese schönen Würkungen der Künste an ihren eigenen Gemüthern erfahren haben. Weder das Feuer des Genies, noch eine lebhafte Einbildungskraft, noch starke Empfindungen, sind dazu hinreichend. Das feine Gefühl der besten Art zu handeln und seine Empfindungen zu äussern, dieses Gefühl, das die, nie deutlich zu zeichnenden Gränzen, zwischen dem gemeinen und dem edlen, zwischen dem feinen und dem gröbern, zwischen dem gezwungenen und dem natürlichen, sicher empfindet, ist die Frucht eines langen und scharfen Nachdenkens, und eines sehr anhaltenden Beobachtungsgeistes.

Nirgend zeiget sich aber der Mangel des Edlen sichtbarer, als auf der deutschen Schaubühne, wo es überaus selten ist, daß ein deutscher Patriot, ohne roth zu werden, Leute von feinem Geschmack unter den Zuschauern erbliket; so sehr oft fallen sowol die Dichter, als die Schauspieler in das gemeine, und wol gar in das pöbelhafte, oder auch in das verstiegene und in das kindische. Wir haben also sehr große Ursache, die Alten und die besten der neuern Ausländer noch nicht von der Hand zu legen, sondern sie so lange zu Mustern zu nehmen, bis unser Geschmak eine reifere Ausbildung wird bekommen haben.

* *

Den Begrif vom Edlen hat Hr. Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften S. 52. §. 38. zu bestimmen gesucht. — Von dem Edlen in den redenden Künsten, handeln, unter mehrern, obgleich nur in Rücksicht auf Schreibart, Hr. Klopstock in der ersten Fortsetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Ant. Klein, in der Schrift vom Edlen und Niedrigen im Ausdrucke, Mannh. 1781. 8. — Von dem Edlen in den bildenden Künsten handelt, beyläufig, Hagedorn, in der 10ten Betr. S. 141 seiner Betr. über die Mahlerey. — —

Eigenthümliche Farbe.

(Mahlerey.)

Mit diesem Worte bezeichnen wir das, was man sonst Localfarbe nennt, nämlich die natürliche Farbe eines Körpers, z. E. die rothe Farbe eines Kleides von Scharlach, in so fern sie durch den Ort, wo der Körper steht, in ihrer Art eingeschränkt wird. Wenn man die Wissenschaft der Localfarben recht verstehen will, so bedenke man zuvoderst, daß die Farbe eines jeden Körpers nichts anders sey, als ein auf ihn fallendes und von ihm ins Auge prallendes Licht. Dieses kann von unendlich verschiedener Art seyn, sowol in Ansehung der Stärke, als in Ansehung seiner übrigen Eigenschaften. Wenn das helleste Sonnenlicht auf einen Körper fällt, so giebt es ihm eine andre Farbe, als wenn es schwächer ist; und jeder Grad der Stärke dieses Sonnenlichtes bringt im Körper eine andre Farbe hervor, ob sie gleich von derselben Art bleibt. Dasselbe Stük Scharlach hat eine andre

Farbe, wenn die Sonne sehr hell darauf scheinet, als wenn sie schwach scheinet; und in diesem Fall wieder eine andre, als wenn das bloße Tageslicht darauf fällt; und auch in diesem wieder eine andre, wenn der Tag heller ist, als wenn er dunkel ist, anders wenn das hellere oder dunklere Tageslicht unmittelbar darauf fällt, oder es erst durch vielerley Abprellungen trifft. Dennoch wird es immer Scharlach genennt, weil es nicht möglich wäre, diese unzähligen Grade der Scharlachfarbe mit so viel verschiedenen Namen zu benennen.

Eben so groß wird die Mannigfaltigkeit der eigenthümlichen Farbe des Körpers durch die verschiedenen Arten sowol des ursprünglichen, als des zurükgeworfenen Lichts. Das Sonnenlicht giebt dem Körper eine andre Farbe, als das Licht einer Lampe, oder einer Wachskerze, oder das blaue Licht des Himmels. Denn das ursprüngliche Licht, welches auf den Körper fällt, hat schon eine herrschende Farbe, ist entweder weiß, gelb, roth, blau oder von andrer Art, und muß demnach nothwendig der Farbe des Körpers ein anderes Ansehen geben.

Drittens wird die eigenthümliche Farbe des Körpers durch die Vermischung mehrerer Arten des Lichts wieder neu eingeschränkt. Es kann röthliches und blauliches Licht zugleich auf den Körper fallen. Die Vermischung beyder bringt eine abgeänderte Farbe hervor. Endlich ändert sich die Farbe auch nach Beschaffenheit des Raums, der zwischen dem Auge und dem Körper ist. Das Licht der auf- oder untergehenden Sonne ist ganz anders, als das Licht der hohen Mittagssonne, weil es durch eine mehr mit Dünsten angefüllte Luft geht; und das Licht des Körpers, das durch ein gefärbtes Glas in die Augen fällt, ist ganz anders, als wenn es blos durch die Luft geht; in der Luft anders, wenn sie rein als wenn sie voll Dünste ist, anders wenn der Körper entfernt, als wenn er nahe ist.

Die Farbe eines jeden im Gemählde vorkommenden Körpers, in so fern sie durch alle diese Umstände eingeschränkt wird, ist das, was die Mahler die Localfarbe, und wir die eigenthümliche Farbe desselben nennen. Die eigenthümlichen Farben aller einzeln Gegenstände eines Gemähldes, in eine einzige Haupterleuchtung geschikt verbunden, machen die Harmonie der Farben aus. Mithin kann diese, und folglich die Einheit in der Farbe und die allgemeine Haltung, ohne die Wissenschaft der Localfarben nicht erreicht werden.

Diese Wissenschaft betrifft zwey Hauptpunkte: die eigenthümliche Farbe jedes einzeln Gegenstandes muß wahrhaft, oder natürlich seyn; zugleich aber muß sie eine gute Würkung zur Haltung des Ganzen thun. Jener Punkt betrifft die Wissenschaft, die für einen Gegenstand gewählte Farbe, nach Beschaffenheit des Lichts und der Erleuchtung, zu bestimmen. Wenn man z. B. angenommen hat, daß eine Figur des Gemähldes einen Purpurmantel zur Bekleidung haben soll, so ist zu überlegen, welcher Grad der Purpurfarbe sowol an hellen, als an dunkeln Stellen genommen werden soll. Man sieht, daß diese Frage die ganze Farbenmischung, die Wissenschaft der Wiederscheine und der Schattirungen, in sich begreife. Weil man aber insgemein nur alsdenn die Localfarben nennt, wenn man ihre Würkung auf das Ganze betrachtet, so wollen wir nur von diesem zweyten Punkt sprechen, da von dem ersten in andern Artikeln gesprochen worden.

Wir betrachten demnach hier die Wissenschaft der Localfarben, nur in so fern sie dienet, dem Ganzen die Har-

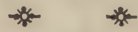
Harmonie und Haltung zu geben. Wir setzen zum voraus, daß der Mahler sein Werk erst auf der Leinwand gezeichnet habe, und daß er jezo sich mit der Wahl der Farbe eines jeden einzeln Gegenstandes beschäfftige. Einige dieser Farben sind ganz willkührlich, z. E. die Farbe der Kleider; hingegen sind auch andre, die nur zum Theil willkührlich sind, wie z. E. die Farbe des hellen Himmels, die mehr oder weniger blaß, hell oder dunkel kann gewählt werden; noch andre sind gar nicht willkührlich, als das Grüne des Grases oder der Bäume. Ueberall, wo eine Wahl statt hat, muß der Mahler auf die beste Uebereinstimmung und die vollkommenste Haltung des Ganzen sehen. Jede dieser beyden Absichten erfodert viel Erfahrung und Ueberlegung.

Noch ehe er die geringste Entschliessung in Ansehung der Localfarben nehmen kann, muß er die Art seines Colorits, den Ort der Scene, den Grad des allgemeinen Lichts und der Einschränkung desselben genau erwogen haben. Wenn er sich dieses alles fest eingeprägt und ganz geläufig gemacht hat, so kann er an die Localfarben denken. Versäumet er diese vorläufigen Bestimmungen, so wird er oft, wenn sein Gemählde ganz angelegt, oder wol gar halb ausgemahlt ist, alles wieder umarbeiten müssen, weil eine einzige Localfarbe, die er unrecht gewählt hätte, ihm Harmonie oder Haltung zernichtet. So wie der Tonsetzer bey seiner Melodie die Harmonie nicht einen Augenblik bey Seite setzen kann, so muß der Mahler, wenn er ans Farbengeben denkt, gar alles was zum Gemählde gehört, die Anordnung, die Gruppirung, das Licht und alles übrige beständig vor Augen haben.

In Sachen, die so sehr auf lange Erfahrungen ankommen, wo so gar vielerley auf einmal und als eine einzige Hauptvorstellung der Einbildungskraft vorschweben muß, ist es fast unmöglich und auch unnütze, besondre Regeln zu suchen. Man muß sich begnügen, den Künstler überhaupt auf alle wesentliche Umstände aufmerksam zu machen.

In der Wahl der eigenthümlichen Farben habe der Mahler die Harmonie des Ganzen beständig vor Augen. Ist er genöthiget zwey Farben neben einander zu setzen, die sich schwer vereinigen, so suche er sich durch die Dämpfung der einen durch starken Schatten, oder durch verbindende Wiederscheine zu helfen. Es kömmt hiebey fast alles auf die Wahl des Lichts und der Erleuchtung an. Hat er z. B. sein Gemählde so angeordnet, daß der hinterste Grund gegen den vordern zu helle wird, so wähle er eine stärkere Erleuchtung für diesen und eine schwächere für jenen.

In Ansehung der Haltung bietet sich eine ganz einfache Regel von selbst an. Wo das Licht und der Schatten in dem Grade, den sie auf gewissen Stellen haben müssen, nicht hinreichen, den Gegenstand genug zu heben oder zu dämpfen: da wähle man im ersten Falle sehr helle, im andern sehr dunkle, eigenthümliche Farben: jene müssen oft die Stelle des hellern Lichts, diese aber des Schattens vertreten. Mancherley sehr feine, aus Betrachtung würklicher Gemählde genommene Anmerkungen über die Localfarben wird man in des Hrn. von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey finden.



Von der eigenthümlichen Farbe handelt, unter mehrern, Hagedorn, in seiner Betrachtung über die Mahlerey, gelegentlich in der 13ten Betr. S. 180, in der 45ten Betr. S. 645. — De Piles in dem Cours de Peinture, S. 304. Par. Ausgabe von 1708. —

Einbildungskraft.

(Schöne Künste.)

Das Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinnen und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie würken. Es ist also eine Würkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir ehedem gesehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorstellen, ob sie gleich nicht vor unsern Augen ist. Insgemein erstrekt sich der Begriff dieser Fähigkeit noch etwas weiter, indem man ihr auch noch das zuschreibt, was wir die Dichtungskraft genennt haben.*)

Die Einbildungskraft ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Seele, deren Mangel den Menschen noch unter die Thiere erniedrigen würde; weil er alsdenn, als eine bloße Maschine, nur durch gegenwärtige Eindrüke und allemal nach Maaßgebung ihrer Stärke würde in Würksamkeit gesetzt werden. Wir betrachten sie aber hier nur, in so fern sie eine der vorzüglichsten Gaben des Künstlers ist, und ihre Würkung an den Werken des Geschmaks bewundern läßt. Sie ist eigentlich die Mutter aller schönen Künste, und durch sie unterscheidet sich der Künstler vorzüglich vor andern Menschen, so wie der Philosoph sich durch den Verstand unterscheidet.

Zwar wird kein Mensch ohne Einbildungskraft gefunden; aber nur der kann ein Künstler werden, in dessen Seele sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket. Das Wesen der schönen Künste besteht darin, daß sie für jeden gegebenen Fall, da man auf die Gemüther andrer Menschen würken soll, die Vorstellungen in denselben erweken, welche die verlangte Würkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da aber nichts stärker auf uns würkt, als die Gegenstände der Sinnen und der unmittelbaren Empfindung, so müssen die Künste durch Hülfe der Einbildungskraft des Künstlers, aus der ganzen Natur die sinnlichen Gegenstände zusammenbringen, deren Würkung in jedem Fall nöthig wird. Wessen Einbildungskraft leicht und schnell, bey jeder natürlichen Veranlassung, das, was er jemal von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Würkung gefühlt hat, wieder gleichsam an seine Sinnen zurükbringt, der kann, wenn es ihm sonst nicht an Erfahrung fehlt, fast allezeit, welche Empfindung er will, in sich selbst hervorbringen. Kommt nun zu dieser Würkung der Einbildungskraft die Gabe und die Fertigkeit, durch die schiklichsten Zeichen von dem, was er selbst sich vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in andern zu erweken, so ist er ein Künstler. Demnach ist die Einbildungskraft, wie gesagt worden, die Mutter der schönen Künste. Durch sie liegt die Welt, so weit wir sie gesehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird sie die Schöpferin einer neuen Welt. Dadurch erschaffen wir uns mitten in einer Wüste paradiesische Scenen von überfließendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit; versammeln mitten in der Einsamkeit diejenige Gesellschaft von Menschen, die wir haben wollen, um uns, hören sie sprechen, und sehen sie handeln.

Man schreibet der Einbildungskraft Leichtigkeit zu, wenn sie bey der geringsten Veranlassung eine grosse Menge sinnlicher Gegenstände sich wieder vorstellt; Lebhaftigkeit, wenn diese wiederkommende Vorstellungen einen großen Grad der Klarheit haben; Ausdehnung, wenn sie viel solcher Vorstellungen auf einmal mit Klarheit hervorbringt: diese drey Eigenschaften hat die Einbildungskraft des Künstlers in höhern Graden, als sie

*) S. Dichtungskraft.

sie bey andern Menschen sind. Durch die Leichtigkeit der Einbildungskraft wird sein Werk reich an Vorstellungen; durch ihre Lebhaftigkeit geräth er in Begeisterung, und sein Werk gewinnt dadurch das Feuer, das auch uns anflammet; ihrer Ausdehnung haben wir hauptsächlich Ordnung, Plan und Ebenmaaß in größern Werken zu danken, und sie macht dem Künstler auch die Wahl des Bessern möglich.

Aber alle diese Vorzüge sind nur noch ein Theil des dem Künstler nöthigen Genies. Denn die Einbildungskraft ist an sich leichtsinnig, ausschweifend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk sind, wenn sie allein in der Seele würkt: allein kann sie den Künstler nicht groß machen. Ein feines Gefühl der Ordnung und Uebereinstimmung muß sie beständig begleiten, um dem Werk, das sie erschafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und starke aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigsten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müssen die Herrschaft über sie behalten. Denn weh dem Künstler von vorzüglicher Einbildungskraft, wenn ihr diese Begleiter und Beherrscher mangeln! sein Leben wird ein immerwährender Traum seyn, und seine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Scenen der würklichen Natur gleichen. Was für ausschweifende Dinge würde uns nicht Homer von seinen Helden erzählt haben, wenn nicht seine außerordentliche Einbildungskraft durch jene höhere Gaben wäre regiert worden? Wir sehen es an dem Ariost, dem diese Gaben zwar nicht gemangelt haben, bey dem sie aber nicht so herrschend gewesen, daß nicht die stärkere Einbildungskraft bisweilen sich ihres Einflusses entzogen hätte.

Die Einbildungskraft ist zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die sich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine große Lebhaftigkeit des Geistes gründet; sie kann aber ohne Zweifel, wie alle andre Gaben der Natur, durch Uebung gestärkt werden, und diese Uebung gehört zur Bildung des Künstlers.

Scharfe Sinnen sind der Erfolg einer glüklichen Organisation: aber die Weltweisen lehren uns, daß sie durch Uebung noch mehr geschärft werden. Durch sie erlanget der Mahler ein schärferes Gesicht, mißt Verhältnisse, sieht feinere Abänderungen der Umrisse und Schattirungen der Farben, wo ein andrer mit gleich scharfem Auge sie nicht sieht. Wer sein Gehör wenig in Bemerkung der feinern Modification des Klanges geübt hat, der empfindet bey dem Klang einer Gloke etwas ganz einförmiges, darin er nichts unterscheidet, da das geübtere Ohr des Tonkünstlers eine Menge einzele Töne darin bemerket.*) Darum befahl Pythagoras seinen Schülern, ihr Gehör täglich an dem Monochord zu üben. Ohne die fleißigsten Uebungen der Sinnen, für welche der Künstler arbeitet, wird seine Einbildungskraft da, wo er sie am meisten nöthig hat, mittelmäßig bleiben. Aber der Dichter, der allein für alle Sinnen arbeitet, muß auch alle durch Uebung verfeinern.

Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterstüzt wird, kann durch Uebung vermehrt werden. Hier ist nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem blos thierischen Hang, undeutliche, von allem geistigen Wesen entblößte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künst-

*) S. Harmonie.

Künstlers sich von dieser groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt seine Einbildungskraft, weil diese Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein blos leidendes Wesen aus ihr macht. Die feinere Sinnlichkeit des Künstlers ist ein Hang, sich den sinnlichen Eindrüken mit Geschmak und Ueberlegung so zu überlassen, daß man jedes reizbare darin bemerkt, ohne es ergründen oder es der Prüfung des Verstandes unterwerfen zu wollen. Der Künstler überläßt sich der angenehmen Empfindung, die der Regenbogen in ihm erwekt, mit Geschmak, indem er jedes einzelne dieser Empfindung besonders, aber doch immer auch alles zugleich empfinden will; er fühlt die Schönheit der Farben, die Harmonie derselben, und die liebliche Wölbung des Bogens, einzeln und doch alles zugleich: da der weniger sinnliche Naturforscher beschäfftiget ist, bey dieser Empfindung mehr seinen Verstand, als seine untern Seelenkräfte zu üben. Er will die Entstehung der Farben, und die geometrische Bestimmung der Rundung deutlich erkennen. Dieser Hang in jeder Vorstellung das einzelne aufzusuchen, abzusondern und mit Deutlichkeit zu fassen, ist der Grund des Untersuchungsgeistes, und zerstöhrt die Sinnlichkeit, die eine Stütze der Einbildungskraft ist.

Es kann einem künftigen Künstler, dessen Einbildungskraft an das Ausschweifende gränzet, nützlich seyn, die strengern Uebungen des Verstandes, durch Erlernung der Wissenschaften, bis auf einen gewissen Grad zu treiben. Ein großer Dichter nennt die Meßkunst ganz richtig den Zaum der Phantasie;*) aber der zum Künstler berufene Jüngling muß sich, wo er nicht ein außerordentliches zu allem gleich aufgelegtes Genie hat, nicht zu tief in abgezogene Untersuchungen einlassen; er muß sich vorzüglich bemühen, Begriffe, Wahrheit und allgemeine Kenntniß mehr anschauend in sinnlichen Gegenständen zu empfinden, als durch den reinern Verstand zu erkennen.

*) Haller an Hrn. D. Geßner.

Wir haben eine vorzügliche Lebhaftigkeit und Thätigkeit des Geistes mit zu den Grundlagen einer lebhaften und leichten Einbildungskraft gezählt, und auch diese muß durch Uebung vermehrt werden. Jede Seele kann durch Hemmung der Thätigkeit träg werden. Man gebe nur auf die Würkungen der weibischen Erziehung Achtung, bey der das erste Gesetz ist, das vornehme Kind von allem, was es in Verlegenheit setzen, von allem, was ihm Mühe machen könnte, von allem, wobey ihm eigene Ueberlegung und Anstrengung seiner Kräfte nöthig wären, zurükzuhalten; jeder Begierde und jeder Aeußerung seiner Würksamkeit zuvorzukommen. Durch eine solche Erziehung wird der Seele ihre männliche Kraft weggeschnitten, alle Nerven werden schlaff, und man macht aus dem Menschen eine Mißgeburt, der die wesentlichste Eigenschaft eines vernünftigen Geschöpfes, die innere thätige Würksamkeit benommen ist.

Aber durch fleißige Uebung seiner Vorstellungskräfte erlangt der Geist die Lebhaftigkeit, der er fähig ist. Glüklich hierin ist der, dessen Erziehung frey und thätig gewesen, dessen noch unentwikelte Seelenkräfte hinlängliche Reizung zur Würksamkeit empfunden, der schon früh fühlen gelernt, daß durch Aufforderung seiner Kräfte das Gebiet seiner eigenen Würksamkeit erweitert, durch Unthätigkeit aber in enge Schranken eingeschlossen werde. Dadurch bekommt der Geist seine Lebhaftigkeit, daß er unaufhörlich gegen alle ihm vorkommende Gegenstände würksam wird. Dieses sind also die Mittel, der Einbildungskraft ihre völlige Stärke zu geben.

Das

Das nächste, was hierauf zur Bildung eines großen Künstlers gehört, ist, daß er seine Phantasie bereichere. Denn sie ist das Zeughaus, woraus er die Waffen nimmt, die ihm die Siege über die Gemüther der Menschen erwerben helfen. Die Einbildungskraft erschafft nichts neues, sie bringt nur das, was unsere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Also muß sie durch Erfahrung bereichert werden. Der Künstler muß die Gegenstände seiner Kunst zuerst in der Natur gesehen oder empfunden haben; damit sie ihm hernach, wenn er sie gebraucht, wieder gegenwärtig seyen; damit ihre Menge und Mannigfaltigkeit ihm entweder eine gute Wahl verstatten, oder seiner Dichtungskraft Gelegenheit geben, desto glüklicher neue zu erfinden. Also muß er unaufhörlich seine Sinnen für jeden Gegenstand offen halten, daß ihm nichts entgehe; er muß den mannigfaltigen Scenen der Natur und des sittlichen Lebens der Menschen überall nachgehen, sie in mehrern Ländern und unter mehrern Völkern aufsuchen; aber ein scharfer Beobachtungsgeist muß ihn überall begleiten. Was ein guter Kenner*) dem Mahler anräth, kann jedem Künstler zur Lehre dienen; er soll dem Philopömen nachahmen, der auf allen Reisen, auch mitten im Frieden, jede Gegend die ihm fürs Gesicht kam, mit dem Auge eines Heerführers betrachtete: hier stekte er in Gedanken ein Lager ab; da stellte er seine Posten zur Sicherheit aus; hier rükte er gegen den Feind an; durch diesen Weg nahm er einen verdekten Marsch vor: durch dergleichen Betrachtungen bereicherte er seine Einbildungskraft mit allem, was ein Heerführer zur Beurtheilung der guten und schlechten Lage der Oerter nöthig hat. So hat Homer durch Reisen, durch Beobachtung der Menschen, der Sitten, der Künste, der Beschäfftigungen im öffentlichen und im Privatleben, seine Einbildungskraft dergestalt angefüllt, daß sie unerschöpflich an jeder Art der Gegenstände geworden. So muß der Mahler sein Aug, der Tonkünstler sein Ohr, aber der Dichter jeden Sinn unaufhörlich gespannt halten, damit seiner Beobachtung von allen ihm dienenden Gegenständen nichts entgehe. Es würde überaus nützlich seyn, wenn jemand mit hinlänglicher Kenntniß der Sachen jungen Künstlern zu gefallen, ein Werk schriebe, wodurch sie alle Mittel ihrer Phantasie zu bereichern könnten kennen lernen. Einen Versuch hierüber hat **Bodmer** gemacht,*) und der Mahler wird in dem fürtreflichen Werk des **Leonhard Vinci** viel dahin dienendes antreffen.**)

Einer lebhaften und mit hinlänglichem Reichthum angefüllten Einbildungskraft, die Geschmak und Beurtheilung zur Begleitung hat, fehlt denn, um die glänzendsten Werke hervorzubringen, nichts weiter, als daß sie zu rechter Zeit gehörig erwärmet werde, und nach Beschaffenheit der Sache eine stärkere oder gemässigtere Begeisterung in der Seele des Dichters hervorbringe. Wir haben aber an einem andern Orte, sowol die Entstehung, als die wunderbaren Würkungen dieser erhöhten Wärme der Einbildungskraft in nähere Betrachtung gezogen, und das, was über die Begeisterung gesagt worden, ist als eine Fortsetzung des gegenwärtigen Artikels anzusehen.

Sehr wichtig ist auch die Betrachtung der Einbildungskraft, in so fern die Würkung eines Werks der Kunst von ihr abhängt. Es giebt tausend Fälle, wo der Künstler nicht alles darstellen kann, was der, für den sein Werk

*) Junius de Pictura Vet. L. I. c. 2.

*) Von den poetischen Gemählden im 1 Cap.

**) Traité de la peinture.

Werk bestimmt ist, sich vorstellen muß, um den ganzen Eindruk zu empfangen, den man auf ihn machen will. Da kommt dem Künstler die Einbildungskraft seines Zuhörers, oder Zusehers zu Hülfe. Wenn diese durch irgend eine in dem Werke liegende Ursache in lebhafte Würksamkeit gesetzt wird, so thut sie alsdenn das Uebrige von selbst. Ein zur Zärtlichkeit geneigtes Herz kann durch einen einzigen, recht zärtlichen Ton plötzlich in die tiefste Empfindung gesetzt werden, weil die Einbildungskraft durch diesen Ton ins Feuer gerathen ist. Und so kann ein einziger strenger Blik des Auges eine furchtsame Seele in den größten Schreken setzen.

Es ist zur Theorie der Künste höchst wichtig, daß man sich die bewundrungswürdige Würksamkeit der Einbildungskraft durch genaue Beobachtung besonderer Fälle wol bekannt mache. Dieser Würksamkeit der Einbildungskraft war es zuzuschreiben, daß das römische Volk, das den Mord des Cäsars schon halb gebilliget hatte, hernach vor Zorn gegen die Mörder halb rasend geworden, als Antonius, nach Ablesung des Testaments des ermordeten Diktators, dessen blutiges Unterkleid öffentlich zeigte. Eben daher machte das eine Wort in der Aeneide Tu Marcellus eris einen so gewaltigen Eindruk auf die Livia.

* *

Ausser dem, was in eigentlichen philosophischen Schriften, wie z. B. in D. Platners Anthropologie, Leipz. 1772. 8. 4tes Hauptst. S. 159. §. 482 u. f. — und in seinen Aphorismen, Leipz. 1784. 8. I. S. 133. §. 430 u. f. — in Hrn. Tiedemanns Untersuchungen über den Menschen, im 3ten Th. Leipz. 1778. 8. u. a. m. — von Einbildungskraft überhaupt gesagt wird, handeln, unter mehrern, umständlich, und im weitesten Umfange, von ihr, Muratori in der Schrift: Della forza della fantasia umana, Ven. 1745. 8. ebend. 1766. 8. deutsch, Leipz. 1785. 8. — Phantasiologie, ou Lettres philosophiques . . . sur la faculté imaginative, Oxf. et Par. 1760. 12. — Ueber die Einbildungskraft von Leonh. Meister (Bern 1778. 8.) — und von ihr, als von einem Bestandtheile des Genies, unter andern, Hr. Garve in der Abhandl. von der Prüfung der Fähigkeiten in der N. Bibl. der sch. Wiss. B. 8. S. 16 u. f. — Duff in dem Essay on Orig. Genius, L. 1767. 8. — Al. Gerard in dem Essay on Genius, L. 1774. 8. deutsch von Garve, Leipzig 1776. 8. — —

Einfalt.

(Schöne Künste.)

Die Einfalt ist im allgemeinsten Verstand der Mangel der Theile, oder die Unzertrennlichkeit eines Dinges. In Gegenständen des Geschmaks versteht man durch dieses Wort den Mangel oder die Abwesenheit aller zufälligen, durch Kunst hereingebrachten Umstände. Man schreibt einer Sache eine edle Einfalt zu, entweder wenn die Würkung, die sie thun soll, durch wenig Umstände erhalten wird, oder auch, wenn sie nur durch das Wesentliche, so in ihr ist, gefällt, und alle zufällige Verschönerungen wegbleiben. So schreibet man einer körperlichen Form oder Figur eine edle Einfalt zu, wenn sie, wie die meisten antiken Vasen oder Krüge blos durch ihre Gestalt und sanfte Umrisse angenehm in die Augen fallen, ohne daß sie durch ausgeschweifte Zierrathen, durch kühn geschlungene Handgriffe oder daran gesetztes Schnitzwerk einen mehrern Grad der Mannigfaltigkeit haben. In einem Gebäude bemerkt man die edle Einfalt, wenn die ganze Masse desselben eine einzige, untheilbare, wol in die Augen fallende Figur vorstellt, an welcher außer den wesentlichen

lichen Theilen keine zufällige Zierrathen angebracht sind. Von dieser Art ist das Pantheum oder die sogenannte Rotonda in Rom. In einer Rede herrscht eine edle Einfalt, wenn mit Weglassung aller zufälligen Verschönerungen nur die dem Zwek des Redners wesentlichen Vorstellungen kräftig und wol vorgetragen werden. In den Sitten und in dem Betragen eines Menschen herrscht edle Einfalt, wenn er in allen Umständen nach einem wahren und richtigen Gefühl ohne Umschweife den geradesten Weg so handelt, wie die Natur der Sache es mit sich bringt. In einem ganzen System herrscht Einfalt, wenn alles darin nach einem einzigen Grundsatz geschieht oder vorhanden ist. Es giebt demnach in den Werken des Geschmaks eine doppelte Einfalt, nämlich die Einfalt des Wesens, und die Einfalt in dem Zufälligen. Man kann sich von diesen beyden Arten der Einfalt einen deutlichen Begriff machen, wenn man sich zwey Uhren vorstellt, welche gleich richtig die Zeit anzeigen, deren eine aber aus weit weniger wesentlichen Theilen oder Rädern bestünde, als die andre. Die die wenigsten Räder hat, ist einfacher im Wesen. Aber auch in den zufälligen Gestalten der Theile kann die eine einfacher seyn, als die andre, je nachdem die wesentliche Theile durch mehr oder weniger kleinere zufällige Theile verziert sind oder nicht. Dies wäre die Einfalt in zufälligen Dingen.

Der Einfalt des Wesens wird die Verwiklung desselben entgegengesetzt, da eine Sache aus mehrern wesentlichen Eigenschaften muß beurtheilt werden, wie die Handlungen eines Menschen seyn würden, der nach vielerley Maximen zugleich handelt.

Der Einfalt in dem Zufälligen ist das künstlich verzierte, das gesuchte, entgegengesetzt, wo man künstliche Veranstaltungen zu Einmischung zufälliger Umstände wahrnimmt. Doch kann man Fälle bemerken, wo dieses Zufällige so natürlich und ungezwungen mit dem Wesentlichen verbunden ist, daß die edle Einfalt weniger zu leiden scheint. So sind überhaupt die Fabeln des Phädrus von einer edlen Einfalt, weil er nichts, als das Wesentliche der Handlung vorstellt; da hingegen La Fontaine sehr viel Zufälliges beymischt, welches aber an einigen Orten so natürlich geschieht, daß man beynahe die Kunst und die Veranstaltungen zu einer unnöthigen Auszierung darüber vergißt.

Daß der gute Geschmak ein großes Gefallen an der edlen Einfalt habe, ist aus der Erfahrung bekannt, wiewol man die Gründe dieses Wolgefallens wenig entwikelt hat. Die edle Einfalt hält sich an dem Wesentlichen einer jeden Sache. Deßwegen ist alles, was sich in dem Gegenstand befindet, nothwendig da; es ist da nichts, das man davon thun könnte; alle Theile passen ohne Zwang an einander, nichts ist überflüßig; nichts, das die Vorstellungskraft von dem Wesen des Gegenstandes ableitet; die Absichten werden durch den kürzesten, geradesten und natürlichsten Weg erreicht. Ein solcher Gegenstand ist demnach höchst vollkommen, weil alles darin auf das strengste zusammenstimmt. Man fühlt den Grund eines jeden Umstandes, der, weil er in dem Wesen der Sache gegründet ist, nicht anders oder besser seyn könnte. Die Vorstellungskraft wird nirgend aufgehalten, sie findet nichts auszusetzen. Alles, was zum Gegenstand gehört, macht ein völlig vollkommenes Ganzes aus. Man wird so wenig Kunst gewahr, daß man glaubt, die Natur selbst habe nach der vollkommensten Anwendung ihrer Gesetze den Gegenstand hervorgebracht. Kurz, die

die edle Einfalt ist der höchste Grad der Vollkommenheit.

Es liegt aber in der Natur des guten Geschmaks, daß wir gerne den geradesten Weg gehen, daß wir das unnütze und überflüßige, wo wir es einsehen, gern entfernen möchten; daß wir gerne fühlen oder einsehen, warum jedes Ding da ist; und daß es uns angenehm ist die Verbindung zwischen dem Wesen und den Eigenschaften der Dinge zu sehen. Alles dieses finden wir bey den Gegenständen, darin die edle Einfalt herrscht. Sie muß insonderheit denjenigen Vergnügen erweken, deren natürliche und richtige Art zu denken mit Gegenständen der ausschweifenden Kunst öfters ist beleidiget worden. Denn da solche Werke ihrer Vorstellungskraft einen beständigen Zwang angethan, so fühlen sie sich bey Betrachtung der Werke von edler Einfalt erleichtert. Das Andenken der Mühe, so ihnen das gezwungene und verworrene so oft macht, erhöhet die Lust an der edlen Einfalt der Natur. Niemand wird so sehr die Wollust einer edlen Einfalt in der Lebensart und dem Umfang fühlen, als der, welcher den Zwang einer künstlich abgepaßten, mit willkührlichen Anständigkeitsgesetzen beschwerten, Lebensart recht gefühlt hat.

Wer in diesem besondern Fall die edle Einfalt der Natur mit dem gesuchten und gekünstelten Wesen vergleichen will; wer die Regeln einer abgepaßten Lebensart, darin Höflichkeiten, willkührlich eingeführte Ceremonien und weit her gesuchte Gesetze herrschen, die weder in der Natur unsrer Bedürfnisse, noch in der natürlichen Zuneigung und Wolgewogenheit der Menschen gegen einander gegründet sind, und die man nur durch das Gedächtniß erlernen kann; wer dieses, sage ich, mit einer ganz einfachen Lebensart vergleichet, da jeder Mensch den Eindrüken der Natur folget, seine natürlichen Bedürfnisse und Gesinnungen auf eine edle Weise an den Tag legt, seine Gewogenheit, Zuneigung, seine Hülfe oder Abhänglichkeit gegen andre geradezu, aber auf eine edle Art erkläret: der wird sowol die Natur der edlen Einfalt überhaupt, als ihren unendlichen Werth über das gekünstelte und überladene lebhaft empfinden.

Wer bey einem richtigen und geübten Verstand der Natur treu geblieben ist, der wird sowol in seinem Betragen, als in seinen Reden und Werken, diese edle Einfalt zeigen. Dies ist der allgemeine Charakter der ältesten griechischen und römischen Schriftsteller und Künstler, wodurch sie sich vornehmlich von den neuern unterscheiden. Ein gewisser Beweis, daß die edle Einfalt eine Würkung der unverdorbenen Natur sey. Erst zu der Zeit, da in Athen und Rom durch den Verlust der natürlichen Freyheit, unnatürliche Mittel den Großen und den Regenten zu gefallen nothwendig wurden, kam eine gezwungene Art zu denken auf, die sich nach und nach aus der Lebensart in die Werke der Kunst einmischte.

In den neuern Zeiten hat das willkührliche und gezwungene die Natur so sehr verdrängt, daß die Gesichtszüge, die Leibesstellungen, die Gebehrden, die Reden, das ganze Betragen eines Menschen, nach willkührlichen oder doch weithergesuchten Regeln der Kunst müssen abgepaßt werden. Aus dieser Ursache ist auch die edle Einfalt in den Werken der Kunst so selten, als das Erhabene. Und weil die mit Mühe erlernte Kunst beynahe schon zur andern Natur geworden ist, so ist so gar bey vielen Menschen das natürliche Wolgefallen an der edlen Einfalt erloschen. Man vermißt die Einfalt in den Gebäuden, in den Werken der bildenden Künste, in den Gemählden, in der Beredsamkeit, Dichtkunst und Musik. Das weit-

weitläuftige, überflüßige und willkührliche hat sowol in den Sitten, als in den Werken der Kunst so sehr überhand genommen, daß man gar oft Mühe hat, das wenige natürliche darin zu erkennen. Wie viel, sowol ganze Gebäude, als einzelne Zimmer, sieht man nicht, wo unnütze oder gar widernatürliche Zierrathen die Augen so sehr auf sich ziehen, daß man vergißt auf das Wesentliche zu sehen! So sucht mancher Dichter, durch kleine Zierrathen der Harmonie und witzige Bilder sein Lied mit so viel Glanz zu überstreuen, daß man darüber den Hauptinhalt desselben vergißt, so wie man über einer üppig reichen Kleidung vergißt, daß ein Mensch darunter stekt. Man kann oft für allem Glanz der Farben, und allem Witz und falscher Lebhaftigkeit in den Gesichtszügen und Stellungen der Personen, die Geschichte selbst nicht sehen, die das Gemählde vorstellen soll.

In der edlen Einfalt besteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Werks der Kunst. Jedes soll etwas vorstellen, das ist, in der Einbildungskraft oder dem Herzen der Menschen einen gewissen bestimmten Eindruk machen. Alles, was diesen Eindruk nicht befördert, ist der Absicht der Kunst entgegen; was aber ihn gar hindert, ist ein Zeichen des Unsinnes in dem Künstler. Es ist ihm deßwegen keine Sache ernstlicher anzupreisen, als die Bestrebung nach der edlen Einfalt. Könnten wir in unsern Künsten die Einfalt der Natur wieder erhalten, so würde sie sich gewiß von da auch wieder über die Sitten ausbreiten. Ohne Zweifel haben die von der edlen Einfalt abgewichenen Künstler zu dem verdorbenen Geschmak in dem Leben des Menschen das ihrige beygetragen. Die Tanzmeister haben viel steife und unnatürliche Leibesstellungen aufgebracht. Verschiedene sehr abgeschmakte Zierungen, und das gezwungene Spiel der Hände, der Augen und des Mundes, haben einige Personen des schönen Geschlechts von den Schauspielerinnen gelernt. Die abgeschmakte Art der Auszierungen der Zimmer, der Hausgeräthe, hat man den Zeichnern und Baumeistern zu danken; und die ekelhafte Rafinirung im Ausdruk der Empfindungen und so viel gezwungenes und verstiegenes in dem Ausdruk der Rede, haben einige Dichter aufgebracht. Dieses mannigfaltige Verderben in der Lebensart und den Sitten können Künstler von reinem Geschmak wieder hemmen, und auch das verlorne Gute wieder herstellen. Die Mahler und Bildhauer können die Begriffe von der ursprünglichen Schönheit der menschlichen Gestalt wieder aufweken. Die Tänzer und Schauspieler können das wahrhaftig Schöne und Edle in den Mienen, Manieren, Gebehrden und Bewegungen einpflanzen. Die Dichter können die Sitten, die Handlungen, die Charaktere, die Tugenden, alles Liebenswürdige der einfachen Natur die kennen lehren, die sie in der menschlichen Gesellschaft nicht mehr antreffen.

Es muß aber einem heutigen Virtuosen sehr viel schwerer werden, der edlen Einfalt der Natur zu folgen, als es den Alten geworden ist. Diese durften sich nicht erst aus dem verdorbenen Geschmak ihrer Zeit loswikeln. Man war damals in den Geschäfften des Lebens und im Zeitvertreib einfacher, als die heutige Welt ist. In unsern Tagen erfodert es einen guten Verstand und ein scharfes Nachdenken, um das zu erreichen, was den Alten so leicht und so geläufig war. Die folgenden Anmerkungen können dienen, den Künstler auf die Spur der edlen Einfalt zu bringen.

Diese liebenswürdige Eigenschaft der Kunst kann sich in einem Werk auf

auf verschiedene Weise zeigen. Sie erstrekt sich von dem allgemeinen oder ersten Entwurf des Kunstwerks, bis auf die kleinesten Ausbildungen desselben. Die besten Werke der Kunst sind fast durchgehends die einfachesten in der Anlage und im Plan. Man kann den ganzen Plan der Ilias in wenig Worten vollkommen ausdrüken. Sophokles und vornehmlich Aeschylus haben ihre Trauerspiele nach so sehr einfachen Planen eingerichtet, daß man sie mit unverwandten Augen gar vollständig fassen kann. Zwischen drey, vier, höchstens fünf Personen, die sich nicht sehr weit von der Stelle bewegen, geht eine sehr wichtige Handlung vor, darin sich ihre Charaktere vollkommen entwikeln. Eben so sind die vollkommensten Gemählde der größten Meister von den wenigsten Figuren, und meistens von einer einzigen ganz einfachen Gruppe. Die feinesten Gebäude der Alten machen nur eine, und sehr einfache Masse, einen Würfel, oder einen oben abgeründeten Cylinder aus, den man auf einmal mit der größten Leichtigkeit in das Auge faßt. Sie suchten das Große nicht in einer überflüßigen Menge der Theile, sondern in der innerlichen Größe, in der Vollkommenheit, in der vollkommensten Figur des Ganzen. Freylich haben auch große Meister sehr reich zusammengesetzte Werke gemacht: aber nur denn, wenn der Inhalt die Menge der Theile ganz nothwendig machte; denn die an Gegenständen so sehr reiche Ilias ist im Plan höchst einfach; alles fließt aus einem einzigen Hauptbegriff. Wenn Poußin die Sammlung des Manna in der Wüste vorstellen mußte, so konnte er sich mit wenigen Figuren nicht behelfen.

Damit aber der Künstler die möglichste Einfalt in seinem Plan erreiche, nachdem er den Inhalt gewählt hat, so bedenke er wol, daß sein Werk, im Ganzen betrachtet, allemal eine einzige bestimmte Hauptvorstellung erweken müsse. Ueber diese Hauptvorstellung muß er sich auf das bestimmteste selbst Rechenschaft geben können. Hat er dieses gethan, so denke er der Natur dieser Vorstellung so lange nach, bis er ihr ganzes Wesen entdeket hat, damit er über alles, was nothwendig dazu gehört, was ohne Entkräftung oder Verstellung derselben nicht wegbleiben kann, völliges Licht habe. Alsdenn entferne er alles, was nicht nothwendig zum Wesen der Sache gehört; er suche dieses nothwendige auf die beste Weise in seinen Plan zu bringen: so wird ihm die edle Einfalt nicht fehlen. Der Mangel derselben im Plan kommt meistentheils daher, daß der Künstler entweder seine Materie sich nicht bestimmt genug vorgestellt, und daher unnütze, zufällige oder gar streitende Dinge mit eingemischt hat, oder daß er nur überhaupt durch Anhäufung mancherley Gegenstände die Einbildungskraft andrer in eine unbestimmte Bewegung setzen will. Nicht nur alles, was das Hauptinteresse des Inhalts gar nicht unterstützt, sondern auch das, was nicht unumgänglich dazu gehört, muß, wenn man die edle Einfalt erreichen will, als schädlich verworfen werden.

Auch in der Anordnung kann diese große Eigenschaft mehr oder weniger erreicht werden. Die Sachen können sich mit mehr oder weniger Leichtigkeit und Nothwendigkeit zusammen passen. Wenn nicht jeder Theil den Ort einnimmt, der dem Wesen der Vorstellung der gemäßeste ist, so leidet die edle Einfalt darunter.

In den Charakteren, Handlungen und Reden der Personen, die in das Werk kommen, wird die edle Einfalt auf eine ähnliche Art erreicht. Der Mensch ist in seinem Charakter und in seinen Handlungen einfach, der

durchaus nach wenigen Hauptbegriffen handelt, deren Einfluß man in seinem ganzen Thun und Lassen entdekt.

In der Rede kann die Einfalt sowol in den Gedanken, als in dem Ausdruk statt haben. Man erreicht sie in den Gedanken, wenn man glüklich genug ist den einzigen herrschenden Begriff*) zu entdeken, aus dem alles, was man zu sagen hat, entsteht, oder auf den alles kann zurükgeführt werden. Der Redner, der in der Vertheidigung eines Beklagten, dem vielerley Dinge Schuld gegeben werden, in dessen Charakter, oder in irgend einer zur Klage gehörigen Sache, etwas entdeket, wodurch alle Punkte der Klage zugleich können widerlegt werden, wird seiner Vertheidigung ohne Mühe die höchste Einfalt geben können. Die Vertheidigung der Andromache, die an einem andert Ort **) angeführt worden ist, kann hier als ein Beyspiel gebraucht werden; in dem einzigen Begriff von der Person und den Umständen dieser Unglüklichen liegt alles, was zu ihrer Vertheidigung kann gesagt werden. Nichts ist für den Redner in allen Gattungen der Reden wichtiger, als den Hauptbegriff zu entdeken, auf den alles ankommt; denn wo man diesen gefunden hat, da entsteht die Einfalt von selbst.

Die Einfalt des Ausdruks besteht darin, daß man jeden einzeln Gedanken geradezu, und nur in so viel Worten ausdruke, als nöthig sind ihn richtig zu fassen: dieses aber können nur Menschen von der gesundesten und richtigsten Beurtheilungskraft. Diese Einfalt muß vorzüglich da herrschen, wo das Wesentliche der Gedanken völlig hinlänglich ist, das Gemüth ganz einzunehmen. Es ist damit so, wie mit jeder Ausbildung eines einzelen Theiles beschaffen; alles kommt dabey auf die einzige große Regel an: So viel, als nothwendig; wenn nur der Künstler das Nothwendige einsieht. Nicht nur alle Zierrathen, alle witzigen Einfälle, alles glänzende in den Farben, alles wolklingende in den Worten, das blos die Menge der Theile vermehrt, ohne die Hauptvorstellung zu verstärken, muß wegbleiben; sondern auch alles das, dessen Abwesenheit keinen würklichen Mangel gebiehrt. Wenn ein gewisser Wolklang der Worte, ein gewisses Leben der Farben, ein gewisser Nachdruk der Gedanken, eine gewisse einfache Verzierung eines Haupttheiles hinlänglich ist, die Vorstellung zu erweken, die der Absicht gemäß ist, so hüte man sich ihr mehr Glanz zu geben: denn das Mehrere würde nur blenden, man würde den Glanz fühlen, und die Beschaffenheit der glänzenden Sache nicht mehr sehen, so wie der, welcher in die hellscheinende Sonne sehen will, ihre scheinbare Größe und runde Figur nicht wahrnehmen kann.

In manchen Fällen ist die edle Einfalt der Gewohnheit so sehr entgegen, daß der Künstler auch da, wo er sie erreichen könnte, sich scheuet es zu thun, aus Furcht den herrschenden Geschmak zu beleidigen. Man ist in der Baukunst gewisser, der Einfalt entgegenstreitender, Verzierungen an einigen Orten so gewohnt, daß auch die Baumeister, die es besser wissen, sich von der Gewohnheit hinreißen lassen. Dies sollte aber keinen abhalten der Natur zu folgen. Es sind immer noch Kenner vorhanden, die sein Werk zu schätzen wissen, wenn der große Haufen es verachtet. Das Wesentliche der Sachen ist unveränderlich; das Zufällige aber ist der unaufhörlichen Abwechslung der Moden unterworfen. Der Künstler also, der allen

*) Notio directrix.

**) S. Beweis, I. Th. S. 281.

len Menschen und durch alle Zeiten gefallen will, muß sich am Wesentlichen halten, folglich der edlen Einfalt befleißigen.

* *

Von der Einfalt überhaupt, handelt (wenig befriedigend) Riedel, in seiner Theorie, VI. S. 77. der ersten Auflage. — Einzele, ganz gute Bemerkungen finden sich, zerstreut, in den Elements of Criticism, besonders in dem Kap. von der Schönheit. — Ueber die Simplicität in den Schriften der Alten, vortrefliche Bemerkungen, in Hrn. Garvens Abhandl. von der Verschiedenheit in den Werken der ältesten und der neuern Schriftsteller, in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 10. S. 195. — Ueber die Einfalt in Werken der Mahlerey, die 2te der Hagedornschen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 23 u. f. — —

Einfassung.

(Baukunst.)

Die Einfassungen der Oeffnungen, nämlich der Thüren oder Fenster. Wenn die Oeffnungen nicht als bloße Löcher erscheinen sollen, deren Figur und Größe man für unbestimmt und zufällig halten könnte, so muß etwas da seyn, das sie bestimmt und jede zu etwas Ganzen macht.*) Dieses wird offenbar durch die Einfassungen erhalten, welche den Oeffnungen das Ansehen von Dingen geben, die mit Fleiß gemacht sind, und ihre bestimmte Gränzen haben. Jedermann wird fühlen, daß Fenster an der Außenseite eines Hauses, die ohne Einfassung sind, blos wie Löcher aussehen; aus ihrer Einfassung aber entsteht das Gefühl, daß sie nichts zufälliges, sondern etwas ordentlich abgemessenes und fertiggemachtes seyen. Dieselbe Würkung thun auch die Gewände, welche gleichsam die Rahmen sind, in welche die Oeffnungen eingefaßt werden.

*) S. Ganz.

Zur Breite der Einfassungen und der Gewände wird insgemein der sechste Theil der Breite der ganzen Oeffnung genommen. Die Verzierungen an den Gewänden müssen nicht übertrieben seyn, und sich überhaupt nach der Bauart des Ganzen richten.

Einförmigkeit.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich die Gleichheit der Form durch alle Theile, die zu einer Sache gehören. Sie ist der Grund der Einheit; denn viel Dinge, sie liegen neben einander oder sie folgen auf einander, deren Beschaffenheit oder Ordnung nach einer Form, oder nach einer Regel bestimmt ist, können durch Hülfe dieser Form mit einem Begriff zusammengefaßt werden, und in so fern machen sie zusammen Ein Ding aus. So wie man vermittelst der einen Regel, wie diese Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. ꝛc. oder 1. 2. 4. 8. 16. ꝛc. auf einander folgen, die ganze unendliche Reyhe derselben auf einmal übersehen kann, so thut die Einförmigkeit überall diese Würkung. In einem Tonstük, das durchaus einerley Takt hat, darf man nur den ersten Takt ins Ohr gefaßt haben, um durch das ganze Stük den Takt richtig anzuschlagen. Also erleichtert die Einförmigkeit die Vorstellung einer aus viel Theilen bestehenden Sache, und macht, daß man sie, wenigstens in Absicht auf eine Eigenschaft, auf einmal sieht oder erkennet.

Erstrekt sich aber diese Einförmigkeit auf alles, was zur Beschaffenheit oder zur Ordnung der Theile gehört, so wird der Begriff des Vielfachen einigermaßen zernichtet, und wir erbliken in einer ganzen Reyhe von Dingen immer nur dasselbe.

So

So ist die Reyhe 2. 2. 2. ꝛc. eigentlich keine unendliche Reyhe, wie die vorher angeführten, sondern eine Zahl, ohne Ende wiederhohlt; da diese Reyhe 1. 2. 3. 4. ꝛc. verschiedene Zahlen enthält, deren jede aber nach derselben Regel, wie die andern, aus der vorhergehenden entsteht. Jene sich auf alles erstrekende Einförmigkeit ist der Mannigfaltigkeit entgegen gesetzt, macht eine vollkommene Gleichheit der Theile aus, und giebt der Vorstellung anstatt des Vielfältigen nur Eines.

Sie zernichtet also den Reiz, den die Vorstellungskraft durch das Mannigfaltige bekömmt, sie bringt eine Erschlaffung in derselben hervor, und ist die Mutter der Langenweile und des Schlafs. Nichts ist langweiliger, als ein Leben, wo jeder Tag dem andern gleich ist; und eine völlige Einförmigkeit sinnlicher Eindrüke, wie das Murmeln eines Baches, oder das Eintönige einer Rede, schläfert sehr bald ein.

Da also in den Theilen eines Gegenstandes Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zugleich vorhanden seyn müssen, wenn er sinnliche Aufmerksamkeit unterhalten soll, diese beyde Eigenschaften aber einander einigermaßen entgegen stehen: so wird ein feiner Geschmak dazu erfodert die Dinge so einzurichten, daß Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit einander gleichsam die Waage halten.

Es sind zwey Künste, deren Werke den übrigen hierin zum Muster dienen können; die Baukunst für Dinge, die zugleich neben einander sind, und die Musik für solche, die auf einander folgen. Das Geheimniß der Vereinigung der Einförmigkeit und der Mannigfaltigkeit kommt im Grunde darauf hinaus, daß das dunkle Gefühl einer völligen Einförmigkeit alle sinnliche Zerstreuungen hemme, damit die Aufmerksamkeit auf die etwas helleren Vorstellungen desto freyer und ungehinderter würke. Eben die einschläfernde Eigenschaft der Einförmigkeit, wenn sie blos die Zerstreuung der Sinnen hemmt, bewürkt eine desto freyere Aufmerksamkeit auf weniger sinnliche Dinge. Es ist sehr viel leichter bey einem immer einförmigen Geräusche eines Wasserfalles mit völliger Freyheit des Geistes einer Betrachtung nachzuhängen, als wenn alle Augenblike ein anderes Geräusche sich hören läßt. Die Wahrheit dieser Beobachtung beweiset die Musik am deutlichsten. Der Takt und die Reinigkeit der Harmonie sind das Einförmige, die das Gehör in immer gleicher Fassung oder in ruhiger Lage erhalten; die den hellern Empfindungen, welche durch das Sprechende der Töne erregt werden, völlige Freyheit verstatten. Man glaubt bey jedem guten Gesang einen von gewissen Empfindungen gerührten Menschen sprechen zu hören; man folget ihm in allen Aeusserungen seiner Empfindung nach, so lange die völlige Einförmigkeit des Takts und die Reinigkeit der Harmonie das Gehör in einer ruhigen Fassung lassen: aber jeder Fehler gegen diese Einförmigkeit des Takts, oder gegen die reine Fortschreitung der Harmonie unterbricht die Ruhe des Gehörs; die Aufmerksamkeit wird von dem Inhalt des Gesanges abgezogen, und auf das blos Tönende desselben gelenkt, weil darin etwas neues vorkommt. Dieses ist im Grund eben das, was wir erfahren, wenn wir einem Redner lange mit Aufmerksamkeit zugehört, jeden Begriff und Gedanken völlig gefaßt haben, auf einmal aber, wenn er zu stottern, oder überhaupt in einem andern Tone zu reden anfängt, plötzlich die Aufmerksamkeit von den Gedanken der Rede auf ihren Ton lenken.

Jedes Werk der Kunst hat einen Körper, der die äußern Sinnen rührt, und einen Geist, der die in-

nern Sinnen beschäfftiget. In der Musik sind Takt und Harmonie der Körper; der Ausdruk aber setzt den Geist in Würksamkeit, der nun einen von tiefer Empfindung gerührten Menschen hört, dem er durch alle Entwiklungen des Affekts folget. In dem Gemählde sind die Farben, das Helle und Dunkele, die verschiedenen Massen, der Körper; diese fesseln das Auge; mittlerweile aber beschäfftiget der Geist sich mit den Handlungen, Gedanken und Empfindungen der vorgestellten Personen, oder wenn es eine Landschaft ohne Personen ist, mit dem vergnüglichen oder traurigen, oder schreklichen, was sie an sich hat. Der Körper des Werks der Kunst fesselt durch seine Einförmigkeit unsre Sinnen, hemmt ihre Zerstreuung, und überläßt die ganze Kraft der Aufmerksamkeit dem geistlichen Theil. So ist im Gebäude Regelmäßigkeit, Ebenmaaß, Einförmigkeit der Bauart das, was zum Körper gehört; die Begriffe von Pracht, von Reichthum, von Annehmlichkeit, oder was sonst zu dem Charakter des Gebäudes gehört, sind der Geist desselben, dessen Kraft wir empfinden, so lang der Körper nichts gegen die Einförmigkeit hat. Sollten wir aber in einer Reyhe jonischer Säulen eine dorische entdeken, oder unter einer Reyhe vierekigter Fenster ein rundes, so wird die Ruhe der Sinnen unterbrochen, und die Aufmerksamkeit von dem Geist des Gebäudes abgelenkt. Eben so sind in der Poesie Vers, Wolklang und Ton das Körperliche, das die Sinnen fesselt, und die Aufmerksamkeit auf den Inhalt richtet.

Hieraus ist sowol die gute als die schlechte Würkung der Einförmigkeit zu erkennen. Einförmig muß das Körperliche eines Werks seyn, so lange die Aufmerksamkeit auf das Geistige desselben keiner neuen Lenkung bedarf; ist aber diese nöthig, so muß auch die Einförmigkeit des Körperlichen unterbrochen werden. Der Tonsetzer bleibet nicht nur in einem Takt, sondern auch in einem Ton, so lang er dieselbe Empfindung im Gemüth unterhalten will; soll sie nun eine andre Wendung bekommen, so ändert er den Ton; dadurch wird die Aufmerksamkeit auf den bisherigen Gegenstand unterbrochen, und kann eine neue Lenkung bekommen. So ändert der Redner den Ton der Stimme, wenn er eine neue Reyhe der Gedanken anfängt.

Aus diesen Betrachtungen, worin vielleicht einiges zu subtil scheinen möchte, fließt denn doch zuletzt diese ganz einfache Lehre, die jedem Künstler wichtig seyn muß. Was in einem Werk der Kunst die innern Sinnen mit klaren oder deutlichen Vorstellungen beschäfftiget, muß durchaus Mannigfaltigkeit haben; jeder Begriff muß etwas eigenes haben, wenn das Werk nicht langweilig seyn soll. Aber so lange diese mannigfaltigen Begriffe zu Entwiklung einer einzigen Art der Vorstellung gehören, so lange muß in dem Körperlichen des Werks eine gänzliche Einförmigkeit herrschen, damit alle Aufmerksamkeit blos auf den Geist der Sachen gerichtet sey. Wo Gedanken oder Empfindungen eine andre Wendung nehmen, oder gar in eine andre Gattung übergehen, da nimmt auch das Körperliche eine andre Form an.

Da aber endlich in jedem Werk der Kunst, wenn es wahrhaftig Ein Werk ist, gewissermaßen durchaus Ein Geist herrschen muß, so muß auch durchaus in dem Körperlichen etwas ganz Einförmiges vorkommen.

* *

Von Einförmigkeit (und Mannichfaltigkeit) handelt Home in dem 9ten Kap. der Elements of Critic. B. 1. S. 302 u. f. der Ausg. von 1769. — Riedel in seiner Theorie,

Theorie, im 5ten Abschn. S. 65. der 1ten Ausg. — Ueber den Unterschied zwischen Einheit und Einförmigkeit in der Mahlerey, s. Hagedorns Betrachtungen S. 10. u. a. St. m.

Eingang.

(Beredsamkeit.)

Der Eingang der Rede ist dasjenige was der Redner gleich im Anfang der Rede zu Vorbereitung des Zuhörers und zu Erwekung der Aufmerksamkeit und eines geneigten Gehörs vorträgt. Es ist eine so natürliche Sache, der Rede einen Eingang vorzusetzen, daß auch diejenigen, welche niemal über die Beredsamkeit nachgedacht haben, einen Eingang machen, so oft sie etwas vor Gerichte vortragen.

In der That hat es etwas widersinnisches, wenn man ohne alle Vorbereitung gleich die Hauptsache vorträgt, und man läuft dabey Gefahr, daß der, mit welchem man zu reden hat, nicht sogleich Achtung gebe, und also den Vortrag der Hauptsache überhöre. Daher kommt es, daß jedermann, aus einem dunkeln Gefühl der Nothwendigkeit einer Vorbereitung, so oft die Unterredung auf einen neuen Gegenstand gelenkt wird, etwas zur Erwekung der Aufmerksamkeit sagt, als: Aber nun auf etwas anders zu kommen; Bey dieser Gelegenheit fällt mir ein; oder etwas dergleichen.

Es giebt aber dennoch Fälle, wo der Redner sich eines förmlichen Einganges überheben kann. Dieses hat allemal statt, wo er weiß, daß der Zuhörer schon hinlänglich vorbereitet ist, ihn anzuhören; wo er der Aufmerksamkeit schon vorher gewiß ist.

Nach der Absicht des Einganges muß der Redner also dadurch den Zuhörer für seine Person, und für seine Sache vortheilhaft einnehmen. Dieses kann auf unzählige Arten geschehen. Quintilian *) setzet dreyerley verschiedene Würkungen, die durch den Eingang können erhalten werden, daß der Zuhörer dem Redner gewogen, daß er aufmerksam, daß er für die Sache eingenommen werde. Die Alten haben die Erfindung eines guten Einganges für so wichtig gehalten, daß die Lehrer der Redner insgemein hierüber sehr weitläuftig sind. Man sehe, um nur ein Beyspiel anzuführen, wie genau Hermogenes in diesem Stük ist.**) Aber die Regeln helfen hier wenig; es kommt alles auf eine gesunde Urtheilskraft des Redners an, und auf eine genaue Kenntniß der Sinnesart seiner Zuhörer in Ansehung der Sache, die er vorzutragen hat. Daß ein Redner Gehör finde, oder nicht; daß er seine Zuhörer überzeuge oder nicht, hänget gar oft von einer kaum merklichen Kleinigkeit ab. Es erfodert einen großen Kenner des menschlichen Herzens, und in jedem besondern Fall der Personen und der Umstände, um diese Kleinigkeiten, die der Sache helfen oder sie verderben, zu entdeken.

Die Urtheile der Menschen sind gar selten Erfolge der Ueberlegung oder der richtigsten Bemerkung der Dinge, von denen die Wahrheit des Urtheils abhängt: in den meisten Fällen entstehen sie aus einem dunkeln Gefühl, auf welches Nebensachen den stärksten Einfluß haben, so daß die meisten Urtheile würkliche Vorurtheile sind. Man hat sehr oft Gelegenheit sich zu verwundern, wie das, was uns so gar einleuchtend vorkommt, andern unbegreiflich ist; wie das, was wir für so offenbar recht halten, andern ganz unrecht scheinet. Wer nicht zu kurz kommen will, muß sich nicht leicht auf Wahrheit oder Gerechtigkeit verlassen, weil eine

*) L. IV. c. 1.

**) Περι. ἑυρεσεων L. I.

eine Kleinigkeit, ein Gefühl, diese verkennen macht.

Da es die Absicht des Einganges ist, solche im dunkeln Gefühl des Zuhörers liegende Hindernisse aus dem Wege zu räumen, oder etwas vortheilhaftes für die Sache des Redners in dasselbe zu legen, so ist offenbar, daß es beym Eingange mehr darauf ankommt, das Gefühl, als den Verstand des Zuhörers anzugreifen. Es ist deßwegen eine vergebliche Sache, dem Redner Regeln für den Eingang vorzuschreiben. Bisweilen kommt es vielmehr auf den Ton an, worin er anfängt, als auf die Sachen, die er sagt.

Einige Kunstrichter halten den Beschluß für den wichtigsten Theil der Rede,*) oft aber ist es der Eingang; weil die gründlichste oder rührendste Rede nur dann etwas hilft, wenn der Zuhörer Verstand und Gefühl für dieselbe offen behält, welches vornehmlich der Eingang bewürken muß. Es ist also kaum ein Theil der Rede, an dem man die Größe des Redners besser erkennen kann, als der Eingang. Das große Genie des Cicero zeiget sich vornehmlich in seinen Eingängen, die fast immer sehr glüklich sind.

Eingeständniß.

(Beredsamkeit.)

Eine rethorische Figur,**) die in Beweisen und Widerlegungen mit grossem Vortheil kann gebraucht werden. Wenn man nämlich merkt, daß dem Zuhörer noch ein Zweifel gegen das, was man bewiesen hat, übrig bleibet, der aber kann gehoben werden; so wird er desto sicherer gehoben, wenn man seine Richtigkeit, oder sein Gewicht eingesteht. Zum Beyspiel kann folgende Stelle †) dienen: „Man muß in dem Staatskörper, um „das Ganze zu erhalten, den Theil, „der mit einem um sich fressenden „Krebsschaden angestekt ist, ganz ab„trennen. Ein harter Ausspruch; „ich gestehe es. Aber viel härter ist „dieser: Man erhalte die Nichtswür„tigen, die Böswichte, die Gottlo„sen, und vertilge dadurch die un„schuldigen, die guten und recht„schaffenen Bürger, die ganze Re„publik."

Etwas auf diese Art eingestehen, ist im Grund nichts anders, als einen Schritt rükwärts thun, um desto weiter vorwärts zu springen. Man siehet, daß das Eingeständniß, dura vox, der Rede eine grössere Kraft giebt. Denn wenn das schon hart ist, Böse zu bestrafen, wie viel härter ist nicht, Gute zu unterdrüken.

Wenn bey dem Eingeständniß noch ein Spott ist, so wird seine Kraft noch größer, wie in folgendem Beyspiel. „Wir sind (wie du vorgiebst) „in unsern Meinungen nur wenig, „und geringer Sachen halber aus„einander. Ich bin diesem gewogen, „du jenem. Freylich hat die Sache „weiter nichts auf sich, als daß ich „für den D. Brutus, du für den „M. Antonius redetest."*)

Torquatus, der Aukläger des P. Sylla, hatte dessen Vertheidiger dem Cicero vorgeworfen, daß er herrschsüchtig sey, und hatte ihm sogar den verhaßten Namen eines Königs gegeben. Cicero zeigt die Ungereimtheit dieser Verläumdung, und schließt mit folgendem Eingeständniß. „Künftig

*) S. Beschluß.

**) Concessio.

†) In reip. corpore, ut totum salvum sit, quicquid est pestiferum amputetur. *Dura vox.* Multo illa durior: Salvi sint improbi, scelerati, impii; deleantur innocentes, honesti, boni, tota respublica. Cic. Philip. VIII. c. 5.

*) Parva enim mihi tecum, aut de parva re dissensio. Ego huic videlicet faveo; tu illi. Immo vero ego D. Bruto faveo, tu M. Antonio. Cic. in derselben Rede.

tig also wirst du mich weder einen Fremdling noch einen König nennen — — Es sey denn, daß dir dieses königlich scheine, wenn man nicht nur keinen Menschen, sondern auch so gar keine Begierde über sich will herrschen lassen; wenn man über alle Lüste weg ist; und weder Geld, noch Güter, noch andre Dinge dieser Art vermißt; wenn man im Senat seine Meinung frey sagt; den Nutzen des ganzen Volks seinen Neigungen vorzieht, keinem Menschen aus Schwachheit nachgiebt, und sich sehr vielen widersetzt — Wenn du das für königlich hältst: denn gebe ich mich für einen König aus.“*)

*) Neque peregrinum post haec me dixeris neque regem. Nisi forte regium tibi videtur ita vivere, ut non modo homini nemini, sed ne cupiditati ulli servias, contemnere omnes libidines, non auri, non argenti non caeterarum rerum indigere; in senatu sentire libere, populi utilitati magis consulere quam voluntati, nemini cedere, multis obsistere. Si hoc putes esse regium, me regem esse confiteor. Or. pro P. Sylla.

Einheit.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Sie entsteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert einen Theil als etwas Ganzes anzusehen. Viele auf einem Tisch neben einander stehende Gefäße, die man blos zum Aufbehalten dahin gesetzt hat, haben keine Verbindung unter einander; man kann jedes für sich, als etwas Ganzes betrachten: hingegen haben die verschiedenen Räder und andere Theile einer Uhr eine solche Verbindung unter einander, daß eines allein, von den übrigen abgesondert, nichts Ganzes ist, sondern ein Theil von etwas anderm. Also ist in der Uhr Einheit; in den auf einem Tische zusammengestellten Gefäßen aber ist keine Einheit.

Eigentlich ist das Wesen eines Dinges der Grund seiner Einheit, weil in dem Wesen der Grund liegt, warum jeder Theil da ist, und weil eben dieses Wesen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Also ist Einheit in jeder Sache, die ein Wesen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich ist zu sagen, oder zu begreifen, was sie seyn soll. Daß eine solche Sache das ist, was sie seyn soll, kommt daher, daß alles, was dazu gehöret, würklich in ihr vorhanden ist.

Also ist die Einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit; denn vollkommen ist das, was gänzlich und ohne Mangel das ist, was es seyn soll; schön ist das, dessen Vollkommenheit man sinnlich fühlt oder empfindet.*) Daher also kommt es, daß uns von Gegenständen unsrer Betrachtung nichts gefallen kann, darin keine Einheit ist, oder dessen Einheit wir nicht erkennen, weil wir in diesem Fall nicht beurtheilen können, ob die Sache das ist, was sie seyn soll. Wenn uns irgend ein Werkzeug gewiesen würde, von dessen Gebrauch wir uns gar keine Vorstellung machen können, so werden wir niemal ein Urtheil darüber fällen, ob es vollkommen oder unvollkommen sey. So ist es mit allen Dingen, deren Betrachtung Gefallen oder Mißfallen erweckt. So oft unsre Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand gerichtet wird, so haben wir entweder schon einen hellen oder dunkeln Begriff von seinem Wesen, nämlich von dem, was er seyn soll, oder wir bilden uns erst einen solchen Begriff. Mit diesem Ideal vergleichen wir die vorhandene Sache, eben so, wie wir ein Bildniß mit dem Begriff, den wir von dem Original

*) S. Schönheit; Vollkommenheit.

ginal haben, vergleichen. Die Uebereinkunft des Würklichen mit dem Idealen erwekt Wolgefallen; die Abweichung des Würklichen vom Idealen erwekt Mißfallen, weil wir einen Widerspruch entdeken, und, welches uns unmöglich ist, auf einmal zwey sich widersprechende Dinge uns vorstellen sollen.

Diese Entwiklung der zur Einheit gehörigen Begriffe hat das Ansehen einer Subtilität; sie ist aber zu genauer Bestimmung einiger Grundbegriffe der Aesthetik nothwendig. Wenn die Philosophen sagen, die Vollkommenheit, und in ganz sinnlichen Sachen die Schönheit, bestehe aus Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden, so kann der Künstler durch Hülfe der vorhergegebenen Entwiklung diese Erklärung leicht fassen. Er sagt sich, daß jedes Werk, das vollkommen, oder das schön seyn soll, ein bestimmtes Wesen haben müsse, wodurch es zu Einem Ding wird, davon man sich einen bestimmten Begriff machen kann; daß die mannigfaltigen Theile desselben so seyn müssen, daß eben dadurch das Werk zu dem Ding wird, das es nach jenem Begriff seyn soll. So wird der Baumeister, wenn ihm aufgetragen wird, ein Gebäude zu entwerfen, sich zuerst bemühen, den Begriff desselben bestimmt zu bilden; hernach wird er die mannigfaltigen Theile des Gebäudes so erfinden und so zusammenordnen, daß aus ihrer Vereinigung das Gebäude gerade zu dem wird, was es seyn sollte. Der Mahler wird zuerst sich angelegen seyn lassen, den Begriff der Sache, die er vorstellen soll, festzusetzen; hernach wird er in seiner Einbildungskraft jedes einzele aufsuchen, wodurch die Sache dazu wird, was sie seyn soll.

Der Begriff von dem Wesen einer Sache, wodurch sie die Einheit bekommt, ist nicht immer klar, und es ist auch zu Bemerkung der Vollkommenheit oder Schönheit einer Sache nicht allemal nothwendig, daß er es sey; er kann ziemlich dunkel und dennoch hinreichend seyn, die Vollkommenheit und Schönheit der Sache zu empfinden. So empfinden wir die Vollkommenheit und Schönheit des menschlichen Körpers bey einer sehr dunkeln Vorstellung seines Wesens.*) Eben so kann ein blos dunkeler Begriff von einer gewissen Lage des Gemüths schon hinlänglich seyn, daß wir einen Gesang, eine Ode, oder eine Elegie, welche diese Gemüthslage ausdruken soll, sehr schön finden. Aber, wo wir uns gar keinen Begriff von Einheit machen können, wo wir gar nicht fühlen, wie das Mannigfaltige, das wir sehen, sich zusammen schikt, da können uns einzele Theile gefallen, aber der ganze Gegenstand kann kein Wolgefallen in uns erweken.

Hieraus folget denn auch dieses, daß jeder einzele Theile eines Werks, der in den Begriff des Ganzen nicht hineinpaßt, der keine Verbindung mit den andern hat, und also der Einheit entgegen steht, eine Unvollkommenheit und ein Uebelstand sey, der auch Mißfallen erweket. So macht in einer Erzählung ein Umstand, der zu dem Geist der Sache, zu dem Wesentlichen nichts beyträgt, im Drama eine Person, die mit dem übrigen gar nicht zusammenpaßt, einen Fehler gegen die Einheit.

Ein noch weit beträchtlicherer Fehler aber ist es, wenn mehr wesentliche Einheiten blos zufällig in ein einziges Werk verbunden werden. Ein solches Werk beruhet auf zwey Hauptvorstellungen, die keine Verbindung, als etwa eine blos zufällige, unter einander haben, die doch auf einmal sollten in eine einzige Vorstellung zusammen begriffen werden.

Da

*) S. Schönheit.

Da ist es unmöglich zu sagen, was das Werk seyn soll. Zu einem Beyspiel hievon kann das berühmte Gemählde des großen Raphaels von der Verklärung Christi angeführt werden, oder das Gemählde des Ludwig Carraccio, da der Erzengel Michael die gefallenen Geister in den Abgrund stürzt, zugleich aber der Ritter St. George den Drachen umbringt. So ist in manchem Drama mehr als eine Handlung, daß es unmöglich wird, zu sagen, was das Ganze seyn soll.

Alles, was bis dahin über die Einheit angemerkt worden ist, betrifft die Einheit des Wesens eines Gegenstandes. Es giebt aber außer dieser Einheit noch andre, die man einigermaßen zufällige Einheiten nennen könnte. So könnte ein historisches Gemählde in Ansehung der Personen und der Handlung eine völlige Einheit haben, und in zufälligen Dingen ganz ohne Einheit seyn; der Mahler könnte z. E. für jede Figur ein besonders einfallendes Licht annehmen, und dadurch würde die Einheit der Erleuchtung aufgehoben; oder er könnte für jede Gruppe des Gemähldes einen besondern Ton der Farbe wählen. Auch in dem Zufälligen beleidiget der Mangel der Einheit. Denn indem wir eine Geschichte vorgestellt sehen, so entsteht auch zugleich in uns der Begriff von der Einheit des Orts und der Zeit. Findet sich nun in dem, was wir sehen, etwas, das diesen Begriffen widerspricht, so müssen wir nothwendig Mißfallen daran empfinden. Also muß sich der Künstler, der ein vollkommenes Werk machen will, nicht nur die Einheit seines Wesens, sondern auch die Einheit des Zufälligen bestimmt vorstellen.

Aus den hier angeführten Anmerkungen läßt sich leicht abnehmen, daß auch zu Beurtheilung eines Werks die Entdekung oder Bemerkung seines Wesens und seiner daher entstehenden Einheit schlechterdings nothwendig ist. Wer nicht, wenigstens dunkel, fühlt, was ein Ding seyn soll, und wohin das einzele darin sich vereiniget, der kann seine Vollkommenheit weder erkennen noch empfinden. Daher kommt es ohne Zweifel, daß über eine Sache oft so sehr verschiedene Urtheile gefällt werden. Ohne allen Zweifel beurtheilen wir jede Sache nach einem Idealbegriff, der in uns liegt, nach welchem wir jedes, das in der Sache ist, als dahin einpassend oder ihm widersprechend annehmen oder verwerfen. Wer sich ein solches Ideal nicht bilden kann, der weiß auch nicht, woher er jedes, das er hört oder sieht, beurtheilen soll. Daher bemerkt er blos den Eindruk jedes einzelen Theiles, als eines für sich bestehenden Dinges. Ist er damit zufrieden, so urtheilt er, daß auch das Ganze schön sey. Auf diese Art findet mancher eine Rede schön, weil ihm darin viel einzele Redensarten und Ausdrüke an und für sich selbst gefallen; da ein anderer, der einen gänzlichen Mangel des Plans im Ganzen entdekt, diese Rede mit großem Mißfallen anhöret.

* *

Von der Einheit überhaupt handeln, natürlich, beynahe alle Schriftsteller, welche von der Schönheit geschrieben haben, als Crousatz, Andre, Burke, Home (in dem Kap. von der Schönheit) u. a. m. aber an zerstreuten Stellen. — Von der Einheit der Gedanken, in wie fern sie zu der ästhetischen Wahrscheinlichkeit erfordert werden, Meyer in der Aesth. 1. §. 102 u. f. — Von der Einheit des Tones, in Ansehung der Dichtkunst, findet sich etwas weniges, in der Schlegelschen Uebers. des Batteux, I. S. 287. — Von der Einheit in der Mahlerey, unter mehrern, Hagedorn in der 13ten seiner Betr. S. 172. und ausserdem S. 166. 288 und 668. —

Einhei-

Einheiten.

(Dichtkunst.)

Seitdem man angemerkt hat, daß die griechischen Dichter in ihren scenischen Schauspielen eine dreyfache Einheit beobachtet haben, nämlich die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit, ist vielfältig über diese drey Einheiten in Absicht auf die Vollkommenheit des Drama geschrieben worden. Dasjenige, was in dem vorhergehenden Artikel von der Einheit überhaupt abgehandelt worden, wird uns hinlängliche Grundsätze an die Hand geben, die Materie von diesen drey Einheiten in ein völliges Licht zu setzen.

Weil das Drama die Vorstellung einer wichtigen und lehrreichen Handlung ist, die sich der Einbildungskraft reizend darstellt: so ist die Einheit der Handlung dabey schlechterdings nothwendig; weil man ohne dieselbe die Handlung sich weder bestimmt vielweniger reizend vorstellen kann. Wiewol nun zu jeder Handlung nothwendig Zeit und Ort erfodert werden, so kann man doch dergestalt das Gemüth bey der Betrachtung der Handlung von beyden abziehen, daß man sich weder die eine noch den andern klar dabey vorstellt. Wenigstens kann es seyn, daß weder die Länge und Unterbrechung der Zeit, noch die Verschiedenheit der Oerter, der Einheit der Handlung den geringsten Schaden thun.

Damit aber wollen wir nicht sagen, daß die zufälligen Einheiten im Drama ganz unnöthig seyen. Die Handlung des Drama geschieht vor unsern Augen; wir können uns also nicht enthalten, die Zeit, darin sie geschieht, nach dem Maaße der Zeit, in welcher wir zugesehen haben, abzumessen: ein starker Widerspruch in dieser Abmessung würde uns beleidigen, und unsre Aufmerksamkeit auf die Einheit der Handlung hindern. Eben dieses bemerken wir von der Einheit des Orts, den wir mit dem Orte, wo wir sind, in Vergleichung stellen.

Es verlangen also einige Kunstrichter, daß die Handlung des Drama, wie Aristoteles fodert, auf die Zeit eines einzigen Tages eingeschränkt seyn soll; wiewol sie für nothwendig halten, daß diese ganze Zeit auf ein paar Stunden könne zusammengezogen werden, weil es der Einbildungskraft leicht ist, den Zwischenraum der Aufzüge sich länger vorzustellen, als er würklich sey. In Ansehung der Einheit des Orts verlangen sie, daß die ganze Handlung auf einer Stelle geschehe, so daß alle handelnden Personen, so oft sie auftreten, beständig auf demselben Platz erscheinen.

Die Alten haben diese Einheit des Orts beständig und auf das sorgfältigste beobachtet. Der Platz, auf welchem die Handlung angefangen, war der, auf dem alles, was darin sichtbar erscheinet, ist fortgesetzt und vollführet worden. Sie waren um so viel mehr an die genaue Einheit des Orts gebunden, weil der Chor die ganze Handlung durch auf der Schaubühne stund. Mithin würde es ungereimt gewesen seyn, den Ort der Handlung zu verändern, da man doch dieselben Personen unbeweglich vor sich gesehen hatte.

In Ansehung der Zeit sind sie nicht allemal so genau gewesen. Bisweilen haben sie das, was kaum in 24 Stunden geschehen kann, in wenig Minuten geschehen lassen, wie aus der Hermione des Euripides erhellet, ingleichen aus den um Hülfe flehenden desselben Dichters.

Es ist indessen gewiß, daß die Alten, insonderheit in ihren Trauerspielen, so einfache Handlungen eingeführt haben, daß die Einheiten der Zeit und des Orts dabey fast nothwendig geworden. Was ist z. E. ein-

einfacher, als diese Handlung: Ajax, der im Kopf irre geworden, und in der Nacht aus seinem Zelt einen Ausfall auf eine Heerde Vieh gethan, die er für das Heer der Griechen gehalten hat, bekommt in seinem Zelt einen Zwischenraum von Verstand, erfährt von seiner Beyschläferin, was er in der Tollheit gethan hat, und bringt sich selbst ums Leben? Wer ein so fruchtbares Genie hat, aus dieser einfachen Begebenheit ein Trauerspiel zu machen, dem wird es nicht schwer ankommen, die Einheiten der Zeit und des Orts zu beobachten.

Den Neuern muß dieses desto schwerer werden, weil sie gerne Handlungen von weitem Umfange mit viel Vorfällen angefüllt zum Grund legen, da es denn oft ganz unmöglich ist, alles dem Raum und der Zeit nach so sehr in die Enge zu zwingen.

Diese zufälligen Einheiten sind aber nicht blos der Wahrscheinlichkeit halber zu beobachten, sondern hauptsächlich darum, weil dadurch die Einheit der Handlung desto vollkommener wird. Je mehr man von dem, was zur Handlung gehört, selbst sieht, je weniger hinter dem Vorhang, oder zwischen den Aufzügen vorgeht, je genauer und leichter merkt man alle Verbindungen. Getrennte Scenen thun der Vollkommenheit der Handlung merklichen Schaden; die Veränderung des Orts aber trennt sie.

Wir halten demnach das Drama, darin alle Einheiten beobachtet werden, allerdings für vollkommener in seiner Art, als die andern. Doch wollen wir deßwegen die Uebertretung der zufälligen Einheiten nicht schlechterdings verwerfen. Wenn nur die Einheit der Handlung beobachtet wird; wenn sie hinlänglich in einem fortgeht; wenn unsre Aufmerksamkeit auf das Wesentliche der Handlung so stark gespannt erhalten wird, daß wir das Zufällige übersehen: so wollen wir ihm die Fehler gegen die andern Einheiten vergeben, wenn sie nur nicht so groß sind, daß die Aufmerksamkeit auf die Hauptsache dadurch merklich gehemmt wird.

* *

Fast alle französische Schriften über das Drama, enthalten weitläuftige, langweilige Abhandlungen über die Einheiten, als die Pratique du Theatre des Hedelin in dem 3-6ten Kap. des 2ten Buches S. 72 u. f. der Ausgabe von 1715. 8. — Corneille, in der 3ten seiner Abhandlungen, deutsch in Beytr. zur Gesch. und Aufnahme des Theaters S. 545. — Batteux in seiner Einleitung S. 231 des 2ten B. der Ausg. von 1774. — Cailhava in der Art de la Comedie, im 20ten Kap. B. 1. S. 352 u. a. m. — — Von englischen Schriftstellern hat Home dieser Materie das 23te Kap. B. 2. S. 403 der Ausgabe von 1769 gewidmet. — Das Bündigste über Geschichte und Werth der Einheiten, findet sich in G. E. Lessings Dramaturgie, als I. 361 u. a. a. St. mehr. — Aristoteles handelt nur (περὶ ποιητ. VIII.) von der Einheit der Fabel. — Von der Einheit in dem epischen Gedichte handelt weitläuftig Brumoy, als von der Einheit der Handlung, im 7ten Kap. des 2ten, und von der Einheit des Characters in dem Helden, in dem 12ten Kap. des 4ten Buches: so wie Mambrun (in der dissertatio peripat. de epico Carm. P. 1652. 4.) von der Einheit in der Handlung, in der Quaest. V. des ersten Th. S. 52. von der Einheit der Fabel in der Quaest. III. des 2ten Th. S. 163. — —

Einklang.

(Musik.)

Man sagt von Tönen, daß sie im Einklang sind, wenn sie gleich hoch sind. Da die Höhe der Töne von der Anzahl der Schläge oder Vibrationen

der klingenden Körper herkommt,*) so sind die Töne zweyer klingenden Körper im Einklang, wenn die Geschwindigkeit der Vibrationen in beyden gleich ist, welches bey zwey gleichen und gleich stark gespannten Sayten allemal statt hat.

Im Einklang ist also die vollkommenste Harmonie, weil beyde Töne in einem zusammenfließen, zumal wenn beyde von einerley Instrument, oder klingenden Körpern herkommen. Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen; andre aber verwerfen dieses, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht werde, oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind. Der Streit hat im Grund gar nichts auf sich. Jedermann gesteht, daß zwey im Einklang gestimmte Sayten vollkommen consoniren; in so fern ist der Einklang die vollkommenste Consonanz; indessen machen zwey gleich hohe Töne kein Intervall aus. Man nennt aber auch, wiewol nicht gar schiklich, zwey nicht gleich hohe Töne, bisweilen einen erhöhten Einklang oder Unisonus, und sieht dann einen solchen Unisonus als ein Intervall an, dem man den Namen der Prime giebt, wie in der Tabelle der Dissonanzen zu sehen ist.**)

Wenn über oder unter einem leeren Notensystem, für eine Stimme oder für ein Instrument die Worte im Einklang, oder italiänisch all' Unisono stehen, so bedeutet dieses, daß diese Stimme eben die Töne habe, als die über ihr stehende Stimme.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß in der alten Musik, wo viel Stimmen zugleich vorgekommen, alle im Einklang, oder höchstens einige gegen die andern, in Octaven fortgeschritten sind, daß folglich jeder Gesang und jedes Tonstük blos einstimmig gewesen. Wenn ein solches Stük von viel Menschen von verschiedenem Alter und von verschiedenen Stimmen gesungen wird, so ist es ganz natürlich, daß die höchsten oder die tiefsten Stimmen, anstatt der vorgeschriebenen Töne, deren Octave darüber oder darunter nehmen. Ferner scheinet es sehr natürlich, daß einige Stimmen, wenn gleich durchgehends der Einklang vorgeschrieben ist, bisweilen an dessen Stele Terzen oder Quinten nehmen werden; weil die Kehle, so wie die Flöte durch eine Kleinigkeit von dem Einklang auf eines dieser Intervalle kommt. Dieses scheinet der Ursprung des vielstimmigen Gesanges und unsrer heutigen Harmonie zu seyn.

Ohne Zweifel hat etwa ein Tonsetzer, dem die verschiedenen von ohngefehr sich ereignenden Abweichungen vom Einklang mögen gefallen haben, hernach versucht, anstatt einer Melodie zwey oder drey verschietene in consonirenden Intervallen zu setzen, und dadurch die Gelegenheit zum harmonischen vielstimmigen Satz gegeben.*)

Jener einfache Gesang, der mit sehr viel Stimmen im Einklang geht, wird von dem berühmten Rousseau für den natürlichsten und vollkommensten Gesang halten, und er geht so weit, daß er den vielstimmigen harmonischen Gesang für eine barbarische und gothische Erfindung hält.**) Er läßt sich hierüber sehr lebhaft, aber mit etwas verdrießlicher Laune heraus; inzwischen verdienen seine Gedanken hierüber von den Meistern der Kunst in Erwägung gezogen zu werden.

„Wenn man bedenkt, (sazt er) daß von allen Völkern der Erde, deren

*) S. Klang.

**) Dissonanz, I. Th. S. 469.

*) S. Discant.

**) S. Diction. de Mus. im Artikl Harmonie.

ren jedes seine Musik und seinen Gesang hat, die Europäer die einzigen sind, die Harmonie und Accorde haben und dieses Gemengsel der Töne angenehm finden; wenn man ferner erwägt, daß durch so viel Jahrhunderte, da die schönen Künste bey verschiedenen Völkern geblüht haben, keines diese Harmonie gekennt hat; daß weder die orientalischen Sprachen, die so wolklingend und zur Musik so schiklich sind, noch das griechische Ohr, das so fein, so empfindlich und in der Kunst so sehr geübt gewesen, jene so empfindsamen und so wollüstigen Völker auf unsre Harmonie geführt haben; daß ohne sie ihre Musik so bewundrungswürdige Würkung gethan hat, da die unsrige der Harmonie ungeachtet so schwach ist; daß endlich den nordischen Völkern, deren gröbere Sinnen mehr von der Stärke und dem Geräusch der Stimmen, als von der Annehmlichkeit der Accente und den lieblichen Wendungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten gewesen, diese große Entdekung zu machen, und sie zum Grundsatz aller Regeln der Musik zu setzen; wenn man, sag' ich, dieses alles bedenkt: so ist es schwer sich der Vermuthung zu enthalten, daß unsre ganze Harmonie eine gothische und barbarische Erfindung sey, auf die wir niemal würden gekommen seyn, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst, und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten."

Es ist aus den mit andrer Schrift gedrukten Worten dieses etwas verdrießlichen Ausfalles gegen die Harmonie deutlich zu sehen, daß dieser große Kenner sich hier von dem Verdruß über die Prahlereyen des Rameau weiter habe hinreißen lassen, als ihn sein Geschmak würde geführt haben. Dieses ist ihm um so mehr zu verzeihen, da es in der That nicht möglich ist, bey den ausschweifenden Lobsprüchen einiger Franzosen, wenn sie von den vermeinten harmonischen Entdekungen des Rameau sprechen, die sie als die Epoche der wahren Musik angeben, bey kaltem Geblüte zu bleiben.

Inzwischen wird doch auch kein Liebhaber der Harmonie in Abrede seyn, daß nicht ein im Einklang von einem großen Chor vorgetragener Gesang viel Schönheit haben und große Würkung thun könne.

Einkleidung.

(Redende auch zeichnende Künste.)

Eine Vorstellung einkleiden heißt so viel, als ihr etwas beyfügen, wodurch sie einigermaßen verstekt wird, damit sie sich desto vortheilhafter zeige. So wird ein Begriff durch ein Bild ausgedrukt; eine Wahrheit oder eine Lehre in einer Fabel, oder in einer Allegorie vorgetragen, und also in etwas sinnliches eingekleidet. Das Einkleiden setzt allemal etwas Bloßes voraus; man kann auch in der That diejenigen Vorstellungen blos nennen, die durch abgezogene Begriffe und also durch den Verstand müssen gefaßt werden. Diesen Vorstellungen Sinnlichkeit geben heißt also sie einkleiden.

Die schönen Künste, welche abgezogene oder allgemeine Vorstellungen erweken können, müssen sie einkleiden, weil sie nicht für den Verstand, sondern für die Sinnlichkeit arbeiten, also ist die Einkleidung der Begriffe und der Gedanken eine den schönen Künsten eigenthümlich zugehörige Arbeit. Nicht als ob jeder einzele allgemeine Begriff oder Gedanken nothwendig müßte eingekleidet seyn; denn dieses würde mehr schaden, als nützen. Es muß nur bey den Hauptvorstellungen geschehen, von denen eigentlich die Würkung, die der Künstler im Ganzen zu erhalten sucht, abhängt.

Die Einkleidung betrifft entweder nur einzele Theile, oder das Ganze. Von ihr bekommt bisweilen im lezten Fall das ganze Werk seine Form oder seine Art, und wird zur Allegorie, oder zur Fabel, auch wol zur Ode, zur Elegie, zum Traum. Denn bisweilen besteht die Art eines Werks blos in der Einkleidung.

Einschnitt.

(Redende Künste. Musik.)

Man ist nicht immer sorgfältig genug gewesen, die Kunstwörter, deren Bedeutungen nahe an einander gränzen, so genau zu bestimmen, daß man völlig sicher seyn könnte, sie nie mit einander zu verwechseln. Die Wörter Einschnitt, Abschnitt, Glied der Rede, sind in diesem Fall. In dem Artikel Abschnitt ist die Bedeutung dieses Worts auch noch etwas zu unbestimmt angenommen, daher dort verschiedenes fehlet, was theils hier, theils in dem Artikel Periode, soll nachgeholt werden.

Wir wollen also die verschiedenen Theile einer Periode, sowol in der Rede als in der Musik und im Tanz, mit dem allgemeinen Namen der Glieder belegen, und die größern Glieder, die sich durch merkliche Ruhepunkte unterscheiden, Abschnitte, die kleinern aber Einschnitte nennen. Also wären in der Rede die Einschnitte die Theile, die man durch das so genannte Comma; und Abschnitte die, welche man durch die stärkern Unterscheidungszeichen (; : ! ?) andeutet; und eine ähnliche Bedeutung würden diese Wörter in der Musik und in dem Tanz haben.

Man muß aber in der Rede, so wie im Gesang und Tanz, zwey Arten der Einschnitte wol von einander unterscheiden, ob es gleich nicht zu geschehen pflegt. Wir müssen, um diese gar nicht unwichtige Sache desto deutlicher zu machen, die Erklärung derselben etwas weiter herholen. In dem Artikel Einförmigkeit ist angemerkt worden, daß jedes Werk der Kunst, so wie der Mensch, aus zwey Theilen bestehe, dem Körper und dem Geist, deren jeder seine eigenen ästhetischen Eigenschaften haben müsse. So besteht die Rede aus einer Folge von Tönen, die blos das Ohr rühren, und aus einer Folge von Begriffen und Gedanken; jene macht den Körper, diese machen den Geist der Rede aus. In dem Gesang sind die Töne, als Töne, der Körper; und die verschiedenen Theile der Melodie, die Vorstellungen von innerlichen Empfindungen erweken, bey deren Anhörung man glaubt eine, gewisse Empfindungen äußernde, Person reden zu hören, der Geist des Gesanges.

Die Einschnitte befinden sich überall, sowol in dem Körper, als in dem Geiste dieser Werke. Die, wodurch in der Rede die Sylben, die Wörter und die Füße, im Gesang aber die einzeln Töne, die Zeiten des Takts und die Takte selbst, dem Gehör fühlbar werden, sind körperliche Einschnitte; sie sind der Gegenstand der Prosodie und müssen bey Erforschung des Wolklanges in genaue Betrachtung gezogen werden; diejenigen aber, wodurch ein Gedanken oder eine Vorstellung von andern unterschieden wird, sind Einschnitte in dem Geist der Werke der Kunst. Von diesen ist hier die Rede, weil die andern unter ihren besondern Namen vorkommen.

Sie sind solche kleinere Theile der Rede, die eine noch nicht hinlänglich bestimmte Vorstellung erweken, so daß man zwar einen Augenblik verweilen muß, um sie zu fassen, zugleich aber fortzueilen hat, um das, was darin noch unbestimmt ist, näher bestimmt zu sehen. Denn solche Theile der Gedanken sind eigentlich die Einschnitte der Rede. Der vollständige

dige Redesatz, oder die Periode enthält eine Vorstellung, die man völlig und bestimmt fassen kann, ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes nöthig zu haben. Ein solcher Satz besteht allemal aus zwey, mehr oder weniger zusammengesetzten Begriffen oder Vorstellungen, die als zusammen verbunden oder getrennt vorgestellt werden. Die einfacheste Art solcher Sätze ist die, wo die beyden Begriffe, die man das Subjekt und das Prädicat nennt, jeder durch ein Wort, ohne Einschränkung oder besondere umständliche Bestimmung genennt werden; wie wenn man sagt: der Mensch ist sterblich. Werden nun zu dem einen der beyden Hauptbegriffe noch besondere Bestimmungen und Einschränkungen hinzugethan, daß es einige Zeit erfodert, sie richtig zu fassen, so entsteht dadurch ein kleiner Ruhepunkt, der einen Einschnitt macht, wie hier: Auch der Mensch, der im höchsten Rang gebohren ist, ist sterblich. Indem man sagt: auch der Mensch — empfindet der Zuhörer, daß nicht vom Menschen überhaupt, sondern von einer besondern Gattung desselben die Rede sey; daher entsteht ein augenbliklicher Ruhepunkt, auf dem sich der Geist in die Fassung setzt, diese besondere Bestimmung zu hören. Nun folgt — der im höchsten Rang gebohren ist. — Hier entsteht wieder eine kleine Ruhe; denn diese Worte drüken einen besondern Begriff aus, der den Begriff eines Menschen von gewisser Art völlig bestimmt; man hat einen Augenblik nöthig diese Bestimmung zu fassen; also ein neuer Einschnitt. Nun folget das Prädicat, das nun, weil man einige Zeit nöthig gehabt hat, das Subjekt wol zu fassen, einen besondern Theil des Satzes ausmacht.

Also entstehen die Einschnitte allemal aus den Nebenbegriffen, wodurch man einen der beyden Hauptbegriffe des einfachen Satzes näher bestimmt, enger einschränkt, oder weiter ausdehnet, oder wo man ihm noch andre Begriffe beyfüget; da denn nothwendig ein augenbliklicher Ruhepunkt in dem Fluß der Vorstellungskraft erfodert wird, um diese Bestimmungen richtig zu fassen. Quintilian erläutert dieses durch ein artiges Bild, da er den Gang der Rede und der Gedanken mit dem eigentlichen Gehen, und die Einschnitte mit den Schritten vergleicht, da allemal der Fuß niedergesetzt wird, und ob er gleich nicht stehen bleibt, dennoch auf dem Boden eine Spur zurüklässt.*) Dieses ist also der Ursprung und die Natur des Einschnitts der Rede.

Der Abschnitt in derselben entsteht daher, wenn ein völliger Satz, der sein Subjekt und sein Prädicat hat, durch Einmischung eines Nebenbegriffes aufhört ein Ganzes zu seyn, das sich ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes fassen läßt. Der Satz: auch der Mensch, der im höchsten Rang gebohren ist, ist sterblich; ist ein völliges Ganzes, dabey man stille steht, ohne irgend einen Begriff von etwas vorhergehendem oder nachfolgendem zu empfinden. Ein einziges Wort aber kann machen, daß er aufhört ein Ganzes zu seyn: obgleich auch der Mensch, der ... sterblich ist: so macht das Absterben eines großen Monarchen weit stärkern Eindruk, als der Tod eines gemeinen Menschen. Das Wort, obgleich, macht den ersten Satz, der vorher ein Ganzes für sich war, nun zu einem Theile. Man hat einiges Verweilen nöthig, um den ersten Abschnitt, der schon mehrere

*) Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quoties incipit sensus aut desinit: *sic in mediis quoque sunt quidam conatus, qui leviter interſistunt* (insistunt), *ut currentium pes, etiamsi non moratur, tamen vestigium facit.* Quint. Inst. L. IX. c. 4. 67.

mehrere Einschnitte hat, wol bestimmt zu fassen; empfindet aber zugleich, daß nun noch ein Abschnitt folgen müsse, die Periode zu vollenden.

Es kann aber auf zweyerley Weise geschehen, daß ein sonst vollständiger Satz aufhört es zu seyn. Die erstere ist die, davon so eben ein Beyspiel durch Einmischung des Worts obgleich gegeben worden; die andre ist die, da erst im zweyten Abschnitt ein solcher Begriff beygemischt wird, wie hier - auch der Mensch - - - - - ist sterblich: dennoch aber macht - - - eines gemeinen Menschen. Hier macht das Wort dennoch, daß die beyden Sätze dieser Periode, wovon sonst jeder ein Ganzes seyn könnte, zu Theilen eines Ganzen oder zu bloßen Abschnitten werden. Die erstere Art ist vollkommener als die andre, weil schon beym ersten Abschnitt der Begriff eines noch folgenden Theiles erwekt wird.

Der Wolklang und leichte Gang der Rede hängt größtentheils von der besten Art, aus Einschnitten und Abschnitten die Periode zu bauen, ab. Man müßte aber sehr ins kleine gehen, wenn man alles, was hierüber könnte gesagt werden, anführen wollte. Etwas haben wir im Artikel Periode berührt; übrigens aber muß man den Rednern und Dichtern empfehlen, durch fleißiges Studium der besten Muster sich ein richtiges und feines Gefühl des Wolklanges zu erwerben. Eine zwar gering scheinende, doch nicht unrichtige Bemerkung über die Einschnitte, verdient dem Dichter zur Ueberlegung empfohlen zu werden: daß es dem Wolklang etwas schadet, wenn die Einschnitte der Gedanken zu oft mit den Einschnitten des bloßen Tones oder der Füße zusammen treffen, weil dadurch die Ruhe zu merklich werden könnte. Es hat damit dieselbe Bewandniß, als mit den Wörtern, die zugleich ganze Füße des Verses ausmachen. Verse, da dieses oft geschieht, klingen allemal schlecht; und so muß man auch den Einschnitt in den Gedanken lieber in die Mitte eines Fußes, als an sein Ende fallen lassen: eine Regel, die auch die besten Tonsetzer im Gesang selten übertreten.

Einschnitt.

(Musik.)

Die Namen, welche man den grössern und kleinern Gliedern einer Melodie beylegt, sind bis itzt noch etwas unbestimmt. Man spricht von Perioden, Abschnitten, Einschnitten, Rhythmen, Cäsuren etc. so, daß dasselbe Wort bisweilen zweyerley, und zwey verschiedene Wörter bisweilen einerley, Sinn haben. Wir wollen in diesem Werk die Hauptglieder der Melodie, welche mit einem neuen Ton anfangen und mit einer ganzen Cadenz schließen, Perioden, oder Abschnitte nennen. Ihre Betrachtung wird also in einem eigenen Artikel erwogen werden.*) Die kleinern Glieder, aus deren mehrern die Periode insgemein besteht, und deren jedes insgemein ein Rhythmus genennt wird, wollen wir Einschnitte nennen, die kleinern Glieder aber, die durch kurze Ruhepunkte mitten in den Einschnitten verursachet werden, wollen wir Cäsuren nennen. Diesen Benennungen zufolge bestehet eine Melodie aus Perioden, die Periode aus Einschnitten, die Einschnitte (wenn sie nicht einfach sind) aus Cäsuren.

Die Einschnitte sind in dem Gesange, was der Vers in dem Gedicht ist; jeder bestehet aus einer kurzen Reyhe von genau zusammenhangenden Tönen, die das Gehör zusammen-

*) S. Periode. (Musik.)

sammennehmen, und als ein ganzes unzertrennliches Glied auf einmal fassen kann. Sie müssen so seyn, daß man auf keinem Ton stille stehen, oder einen Ruhepunkt empfinden kann, bis man auf den letzten gekommen ist, der dem Gehör einen merklichen Abfall empfinden läßt.

Beydes wird dadurch erhalten, daß mitten in dem Gliede oder Einschnitt die vollkommenen Consonanzen in der Melodie und die Dreyklänge in der Harmonie vermieden werden, am Ende desselben aber entweder vermittelst solcher Consonanzen, oder durch den Dreyklang, auch durch Clauseln, eine kleine Ruhe fühlbar gemacht werde.

Weil der Einschnitt als ein einziges Glied auf einmal muß gefaßt werden, so kann er eine gewisse Länge nicht überschreiten; denn am Ende desselben muß sein Anfang in dem Gehör noch nicht ausgelöscht seyn. In der Poesie ist der längste Vers von sechs Sylbenfüßen, weil man gemerkt hat, daß das Gehör nicht wol mehr Füße auf einmal fassen könne. Die längsten Einschnitte der Melodie sind von fünf, höchstens sieben Takten, und schon in diesem Fall müssen sie, wie die längern Verse, Cäsuren haben. Die kürzesten Verse sind von zwey Füßen, und die kürzesten Einschnitte von zwey Takten. Wie aber eine Folge von vielen so kurzen Versen gar bald langweilig würde, so hätte auch ein Gesang von so kurzen Einschnitten keine Annehmlichkeit. Die von vier Takten sind die gewöhnlichsten und besten. Man kann sie auch von drey Takten machen; wenn sie aber gut klingen sollen, so müssen allemal zwey Glieder von drey Takten zusammen verbunden werden, daß sie, als Einschnitte von sechs Takten, mit einer Cäsur in der Mitte empfunden werden. Diese schiken sich für die ungeraden Taktarten.

In so ferne man blos auf den Wolklang des Gesanges siehet, sind Einschnitte von gleicher Länge durch die ganze Melodie die besten. Und so sind sie auch in allen Tanzmelodien. Wo aber ein besonderer Ausdruk der Empfindung zu erreichen ist, da thun einzele Einschnitte, die länger oder kürzer sind, als die sonst in dem Stük gewöhnlichen, gute Würkung.

Es erfodert mancherley Vorsichtigkeit, um einen Gesang so einzurichten, daß das Gehör in Ansehung der rhythmischen Abtheilung nirgend beleidiget wird. Eine vollständige Abhandlung hierüber würde für dieses Werk zu weitläuftig seyn und kann um so füglicher hier übergangen werden, da diese Materie unlängst von einem Meister der Kunst ausführlicher ist abgehandelt worden, wohin ich die Liebhaber verweise.*)

In Singestüken ist es durchaus nothwendig, daß die Einschnitte des Gesanges mit den Einschnitten der Rede genau übereintreffen; denn der Gesang muß die Gedanken des Textes ausdrüken, daher im Gesang eher kein Einschnitt kommen kann, bis im Text ein Einschnitt in den Gedanken ist. Dieses macht die Erfindung der Melodie noch weit schwerer, als sie sonst seyn würde. Denn oft hat der Tonsetzer eine dem Affekt sehr angemessene Melodie gefunden, die aber leicht Einschnitte haben kann, wo der Text keine leiden will. So hat unser Graun in der Arie in dem Festi galante, welche anfängt: Dalla bocca del mio Bene — eine der Empfindung auf das vollkommenste angemessene Melodie gefunden, die aber gleich auf dem ersten Vers zwey kleine Einschnitte hat, die den Worten des Textes ganz zuwider sind.

*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, des zweyten Th. erste Abtheil. S. 137 u. ff.

Wenn also so große Meister der Kunst in diesem Stük Fehler begehen, so mögen die, die weniger Fertigkeit haben alle Hindernisse zu übersteigen, sich hierin die äußerste Sorgfalt angelegen seyn lassen. Die Vorsichtigkeit erfodert, daß der Tonsetzer, ehe er an die Melodie denkt, den Text auf das vollkommenste zu deklamiren suche, und erst, wenn er dieses gefunden hat, einen dem richtigsten Vortrag völlig angemessenen Gesang zu erfinden sich bemühe.

Es läßt sich hieraus leicht abnehmen, daß die aus viel Strophen bestehenden Lieder nicht wol Melodien haben können, die sich auf alle Strophen schiken. Denn auch in den nach alter Art verfertigten Liedern, da jeder Vers einen Einschnitt in den Gedanken macht, trifft es sich doch, daß bisweilen die kleinesten Einschnitte mitten in den Versen in einer Strophe anders, als in den übrigen stehen. Alsdenn kann die Melodie unmöglich auf alle passen. Oden aber, die in Horazischer oder andern griechischen Versarten abgefaßt sind, da die Einschnitte der Gedanken in jeder Strophe anders sind, können auf keinerley Weise anders in Musik gesetzt werden, als daß jede Strophe ihren besondern Gesang habe. *)

Eintheilung.

(Beredsamkeit.)

Wenn in einer förmlichen Rede die Abhandlung aus verschiednen Haupttheilen besteht, so thut der Redner wol, im Anfang derselben den Inhalt eines jeden Haupttheiles anzuzeigen, damit der Zuhörer die Folge der Vorstellungen desto leichter fasse. Diese Anzeige der Haupttheile der Abhandlung wird die Eintheilung der Rede genennt. In der Rede für den Vorschlag des Manilius fand Cicero drey Dinge nöthig zu beweisen, um diesen Vorschlag annehmen zu machen: 1) daß der Krieg gegen den Mithridates nothwendig, 2) daß er wichtig sey, und 3) daß man den Pompejus zum Heerführer desselben machen müsse; daher theilte er seine Abhandlung in diese drey Theile.

Ehe die Eintheilung kann gemacht werden, muß der Redner alle Haupttheile seiner Rede erfunden haben, und sich dieselben in der Ordnung, wie sie folgen sollen, vorstellen. Die verschiedenen Punkte der Eintheilung sind eigentlich die Vorstellungen, aus welchen das, was der Redner durch seine Reden erhalten will, natürlicher Weise folget; also enthält die Eintheilung den Inhalt der ganzen Rede in wenig Worten, und kann zum voraus das Genie und die Gründlichkeit des Redners anzeigen. Denn die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß er die wahren Quellen, woraus das, was er zu erhalten sucht, natürlicher Weise herfließt, entdeke, und diese Quellen zeiget er in der Eintheilung an.

Zum Vortrag der Eintheilung wird Kürze, Einfalt und die größte Deutlichkeit erfodert, damit der Zuhörer den Inhalt der Hauptpunkte der Rede sehr leicht und bestimmt fasse; welches Cicero für so wichtig hielt, daß er bisweilen die Eintheilung wiederholt hat, wie in der Rede für den P. Quinctius, wo er sie also vorträgt: „Ich will zuerst zeigen, daß kein Grund vorhanden sey, warum du von dem Prätor hättest verlangen können, in den Besitz der Güter des P. Quinctius gesetzt zu werden; hernach, daß du sie durch kein Edikt habest besitzen können; und zuletzt, daß du sie würklich nicht besessen habest. Ich bitte euch, (thut er hinzu) dich Q. Aquilius, und euch, die ihr eure Meinung hierüber zu geben habt, euch dieser Punkte wol zu erinnern; denn wenn ihr sie vor Augen habt, so werdet ihr die ganze Sache

*) S. Lieder.

Sache leichter fassen, und mich, falls ich aus den Schranken, die ich mir selbst setze, heraustreten sollte, durch euer Ansehen zurükhalten können. Ich leugne also, 1) daß er die Güter hat fodern können, 2) daß er sie ediktmäßig habe besitzen können, und 3) daß er sie würklich besessen habe. Habe ich diese drey Punkte bewiesen, so werde ich den Schluß machen."

Uebrigens ist verschiedenes, was zur Erfindung der Eintheilung dienet, in dem Artikel von den Beweisen bereits angeführt worden.

Ekel. Ekelhaft.

(Schöne Künste.)

Einige unsrer Kunstrichter haben es zu einer Grundmaxime der schönen Künste machen wollen, daß nie etwas Ekelhaftes in einem Werk soll vorgestellt werden.*) Allein bey näherer Untersuchung der Sachen findet man dieses Verbot nicht nur an sich ungegründet, sondern auch von den größten Meistern der Kunst übertreten. Zwar müssen alle, die das Wesen der schönen Künste in der Nachahmung der schönen Natur suchen, oder die das Gefallen oder das Ergötzen zum letzten Endzwek derselben machen, diese Grundmaxime gelten lassen, weil das Ekelhafte weder schön noch gefällig ist. Soll aber der Künstler sich darin als ein Nachahmer der Natur zeigen, daß er, wie sie, durch Vergnügen zum Guten anloke, und durch Mißvergnügen und Widrigkeit vom Bösen abhalte, so muß er sich aller Arten des Widrigen, und also auch des Ekelhaften bedienen, so wie seine Lehrmeisterin, die Natur, es gethan hat. Man kann gewiß annehmen, daß die Dinge, für welche der Mensch einen natürlichen Ekel hat, etwas schädliches an sich haben, und daß das Gefühl des Ekels das Mittel ist, uns von schädlichen Dingen abzuhalten.

Darin also kann der Künstler ohne alles Bedenken dieser großen Lehrmeisterin nachahmen, dasjenige mit Ekel zu belegen, wovon die Menschen müssen abgeschrekt werden. Also hat sich Hogarth als ein wahrer Künstler gezeiget, da er in seinen Kupferstichen, Harlots-Progreß, manches würklich Ekelhaftes eingemischt hat. Eben so wenig ist auch Homer zu tadeln, daß er uns von den ruchlosen Cyclopen ein ganz ekelhaftes Bild macht;*) oder Aeschylus, dessen Eumeniden auch gewiß nicht ohne Ekel gesehen worden sind. Auch ist es wol niemand eingefallen, den Poußin zu tadeln, daß er in der Vorstellung der Krankheit der Philister, die sich an der Lade des Bundes vergriffen, einiges Ekelhaftes mit eingemengt hat.

Freylich muß man sich nicht, wie schwache Köpfe würklich bisweilen gethan haben, das Ekelhafte blos darum wählen, um die Kunst einer genauen Nachahmung zu zeigen. Zum Vergnügen und zur Ergötzung müssen angenehme Gegenstände gewählt werden; aber zur Abschrekung, wo diese nöthig ist, dienet sowol das Häßliche, als das Ekelhafte; daher dann in der That beydes von den größten Meistern würklich gebraucht worden ist.**)

* *

Aus leicht zu errathenden Gründen ist dieser Artikel sehr einseitig und sehr flach gerathen. Die Leser werden wohl thun, wenn sie ihn, durch den, von Hrn. Sulzer verworfenen 82ten Brief aus dem 5ten Theil der Litteraturbriefe S. 97. vergl. mit dem Laocoon S. 239 u. f. und dem 1ten der kritischen Wälder S. 265 u. f. berichtigen.

*) S. Briefe über die neueste Litteratur. V. Theil.

*) Odyss. I. vs. 373. 374.

**) Man sehe, was im Artikel Entsetzen hierüber erinnert worden.

tigen. — In Ansehung der bildenden Künste ist über diese Materie das große Mahlerbuch des Lairesse das 17te Kap. des 6ten Buches und die 9te der Hagedornschen Betrachtungen über die Mahlerey S. 108 nachzulesen.

Elegie.

(Dichtkunst.)

Bedeutet eigentlich ein Klagelied, welchen Namen man dieser Art des Gedichtes geben könnte, wenn nicht auch bisweilen vergnügte Empfindungen der Inhalt der Elegie wären. Der wahre Charakter derselben scheint darin zu bestehen, daß der Dichter von einem sanften Affekt der Traurigkeit oder einer sanften mit viel Zärtlichkeit vermischten Freude ganz eingenommen ist, und sie auf eine einnehmende etwas schwatzhafte Art äußert. Alle sanften Leidenschaften, die so tief ins Herz dringen, daß man sich gerne und lange damit beschäfftiget; die dem Geist so viel Fassung lassen, daß er den Gegenstand von allen Seiten betrachten, und der Empfindung in jeder Wendung, die sie annimmt, folgen kann, schiken sich für die Elegie. Sie bindet sich nicht so genau an die Einheit der Empfindung, als die Ode, nimmt auch den lebhaften Schwung derselben nicht; ihr Ausdruk ist nicht so rasch, sondern hat den kläglichen Ton, der mehr der Ton eines blos leidenden und vom Affekt überwältigten, als des würksamen Menschen ist. Er ist im eigentlichen Verstand einnehmend, da der Ton der Ode gar oft gebieterisch, stürmisch, oder hinreißend ist. Sehr richtig nennt der Verfasser über Popens Genie und Schriften die Elegie ein affektvolles Selbstgespräch.

Alle sanften Affekte also, wobey die Seele sich ganz leidend fühlet; Klagen über Verlust einer geliebten Person; über Untreu eines Freundes; über Ungerechtigkeit und Unterdrükung; über hartes Schiksal; Vergnügen über zärtliche Aussöhnung, über ein wieder erlangtes Gut; Aeusserungen der Dankbarkeit, der Andacht, und jedes andern zärtlich vergnügten Affekts, sind die eigentlichen Materien der Elegie. Da die Gemüthsfassung bey der Elegie ganz Empfindung der einnehmenden Art ist, so dringt sie auch tief ins Herz, und ist daher eine der schätzbarsten Gattungen der Gedichte, wo es darum zu thun ist, die Gemüther zu besänftigen, oder sie völlig für einen Gegenstand einzunehmen. Hingegen schiken sich männliche, feurige und heroische Empfindungen nicht für sie; sie überläßt sie der Ode.

Die Griechen hatten für die Elegie eine besondere Versart gewählt, die auch die Römer beybehalten haben; sie bestund abwechselnd aus einem Hexameter und einem Pentameter, versibus impariter junctis, wie Horaz sich ausdrukt; und insgemein machten zwey Verse zusammen ein Distichon aus, darin ein völliger Sinn war. Es scheinet auch, daß diese Versart sich am besten zum Affekt der Elegie schike, dem ein sanft enthusiastisches Herumschwärmen von einem Bild zum andern, und von einer Vorstellung zur andern, fast eigen scheinet. Indessen ist die elegische Versart auch verschiedentlich zu kleinen Gedichten gebraucht worden, die man nicht zu den Elegien rechnen kann. Die neuen Völker haben bey der Armuth ihrer Prosodie der Elegie keine besondere Versart geben können. Die alexandrinische scheint aber sich vorzüglich dazu zu schiken. Seitdem man aber im Deutschen die griechischen Sylbenmaaße eingeführt hat, sind auch Elegien in der alten elegischen Versart gemacht worden.

Man weiß nicht, welcher griechische Dichter die Elegie aufgebracht habe,

habe, und man wußte es schon vor Alters nicht.

Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
Grammatici certant.*)

Anfänglich waren sie blos für Klagen bestimmt; aber man fühlte, daß ihr Ton sich auch für zärtliche Freude schikte.

— — Querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Es ist ohne Zweifel ein großer Verlust, daß die griechischen Elegiendichter verloren gegangen sind; obgleich Quintilian glaubt, daß die lateinischen ihnen nichts nachgeben.**) In der That haben wir drey fürtrefliche römische Dichter in dieser Art, den Ovidius, den Catullus und den Propertius.

Eine besondere Art der Elegie machen die sogenannten Heroiden aus,†) von denen in einem besondern Artikel gesprochen wird.

Für die geistliche Dichtkunst scheinet die Elegie den vorzüglichsten Nuzen zu haben; da sie den sanften Empfindungen der Religion überaus gut angemessen ist: nur müßte man sich darin für dem Schwärmerischen hüten, welches der vorzügliche Hang der Elegie zu seyn scheinet. Ueberhaupt kann sie sehr nützlich zu Besänftigung der Gemüther angewendet werden. Denn es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß ein etwas wilder Mensch, der den sanften Affekten den Eingang in sein Herz verschlossen hält, durch Elegien könnte gezähmet werden, zumal wenn sie mit Musik verbunden wären. Zu wünschen wär' es, daß ein recht geschikter Tonsetzer einige Versuche, Elegien in Musik zu setzen, machte: das Recitativ mit einem blos begleitenden Baß; das mit begleitenden Instrumenten; das Arioso und bisweilen das Arienmäßige selbst könnten dabey sehr angenehm abwechseln. Es läßt sich vermuthen, daß ein wolgerathener Versuch in dieser Art, diese neue Gattung elegischer Cantaten in Gang bringen würde.

*) Horat. A. P. 75.
**) Inst. Or. L. 10. 1. 39.
†) S. Heroiden.

✲ ✲

Daß Hr. Sulzer den Ersten der alten elegischen Dichter, den Tibull, anzuführen vergessen, werden die Leser, ohne meine Erinnerung, sehen. — Ausser dem, was in verschiedenen Anweisungen zur Dichtkunst überhaupt, und in allgemeinen critischen Schriften, als in den Institut. poet. des G. J. Vossius — in dem 3ten B. der Arte poet. des Minturno (S. 269 Ausg. von 1724. 4.) — von dem Engländer Trapp in der 13. s. Vorles. — von Batteux im 12ten Kap. des 3ten Abschn. des 2ten Th. (B. 3. S. 118 der Aufl. von 1774.) — von Remond de St. Mard, in s. Poetique prise dans ses sources (Oeuvr. B. 4. S. 223. Amst. 1749. 12.) — von Marmontel, im 19ten Kap. seiner Poetik, T. 2. p. 504. — und besonders in dem 13ten Theil der Litteraturbriefe S. 69 u. f. verglichen mit der 3ten Samml. der Fragm. über die neuere deutsche Litt. S. 220 u. f. von der Theorie der Elegie gesagt worden ist, gehören zu den lateinisch geschriebenen kritisch-historischen Schriften darüber: Explicatio eorum omnium quae ad Elegiae antiquitatem et artificium spectant, von Franc. Robortelli, in s. W. Flor. 1548. fol. — Th. Correae de Elegia Libellus, Bon. 1590. 4. — Diss. de Elegiae nomine et origine von Lel. Bisciola in seinen Horis subsec. Ingolst. 1611. f. (des 23te Kap. des 8ten B.) — De Elegia, Commentar. von Tarq. Gallucci, bey s. Vindicat. Virg. Rom. 1621. 4. — De vera Carminis eleg. natura et optima inventione, Dissert. Christ. Philomusi (des Card. Angel Mar. Durini) in den Poetar. elegiac. par nobile. Vars. 1771. 8. und in der Collect. poet. elegiac. Auct. C. Michaeler, Vind. 1784. 8. — Super Elegia, maxime Romanor. von Fr. Gottl. Barth, bey seinem

nem Properz, Lipſ. 1777. 8. — — In franzöſiſcher Sprache: Le Caractère elegiaque par Jul. Pil. de la Mesnadiere, Par. 1640. 4. — Diſcours ſur l'Elegie von dem Abt Le Blanc, vor ſeinen Elegien, Par. 1731. 12. — Reflex. crit. ſur l'Elegie par Jean Bern. Michault, Dijon 1734. 8. — Mem. ſur l'Elegie grecque et latine, von dem Abt Fraguier, in dem 8ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. deutſch, im 2ten B. des Schirachſchen Magazins. — Diſc. ſur l'Elegie und Deux Diſc. ſur lesPoetes elegiaques von Souchay, ebend. im 10ten B. und Trois Diſc. ſur les Poetes elegiaques von ebend. ebend. im 25ten B. — — In engliſcher Sprache: Some obſervat. on the original Deſign of Elegiac Verſe, with the Characters of the moſt celebrated Greek, Latin and Engliſh Elegiac Poets von Dart, bey ſ. engliſchen Ueberſ. des Tibull, Lond. 1720. 8. — Ueber die Elegie aller Zeiten und aller Völker ſo wie über die Theorie derſelben verſucht Sav. Quadrio ſich im 10ten Kap. der 2ten Abth. des erſten Buches ſeiner Storia e ragione d'ogni poeſia (Vol. 2. P. I. S. 637) zu verbreiten. — — Von den griechiſchen elegiſchen Dichtern, iſt, wofern wir nicht, wegen des für die Elegie von Griechen und Römern, angenommenen Sylbenmaaßes, den Hymnus des Kallimachus auf das Bad der Pallas, und die Kriegslieder des Tyrtäus (Ed. pr. apd. Froben. mit dem Callimachus 1532. 4. ex ed. Klotzii, Altenb. 1768. 8. und in den Analect. Vet. Poet. Graec. Argent. 1772. 8. I. S. 48; deutſch von H. Weiße, Leipz. 1762. 12. und im 2ten Th. S. 123 ſeiner lyriſchen Gedichte, Leipz. 1772. 8 Recherches ſur la vie et ſur les ouvrages de Tyrtée von dem Abt Sevin, in dem 8ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 144 der Par. Ausgabe) dazu zählen, nichts übrig geblieben; wir wiſſen nichts, als daß Philetas und Kallimachus dergleichen geſchrieben haben. — Von römiſchen Dichtern: Catullus (gehört nur, wegen ſ. Nänie auf den Tod des Sperlinges hierher; deutſch von Hrn. Ramler.) — Tibullus (Editio pr. zuſ. mit dem Catull und Properz, (ſ. l.) 1472. fol. apud Aldum (Ven. 1502. 8.) Stud. Jani. Broukhuſii, Amſtel. 1708. 4. Vulpii, Pat. 1749. 4. Gottl. Heynii, Lipſ. 1755. 8. und ebend. 1777. 8. eine Taſchenausgabe mit dem Catull und Properz zuſammen, von Brindley, L. 1749 und 1774. 12. — Ueberſetzt in das Italieniſche: von Guido Riviera, in dem 2ten B. des Corp. omnium Veter. Poetar. Lat. Mediol. 1631 - 1754. 4. 31 B. in reimfreyen Verſen. Eine Auswahl aus Tibull und Properz von Franc. Corſetti, Ven. 1756. 8. — In das Spaniſche: dem Hrn. Dietz zu Folge iſt nur die dritte Elegie des 2ten B. von dem P. Luis de Leon überſetzt worden. — In das Franzöſiſche: Mit Innbegriff der Amours de Tibulle von Jean de la Chapelle, Par. 1712. 12. 3 B. und La vie de Tibulle, tirées de ſes ecrits von Gillet de Moivre, P. 1743. 12. 2 B. als in welche ein großer Theil der Gedichte eingewebt worden iſt, überhaupt ſiebenmahl; zuerſt von dem Abt Mich. de Marolles, Par. 1653. 8. zuletzt von einem Ungen. Par. 1784. 8. Dieſe letztere iſt die getreueſte; in keiner iſt der Geiſt des Dichters beybehalten. Am beſten hat La Fare die erſte Elegie überſ. — In das Engliſche: meines Wiſſens nur zweymahl, von Dart, L. 1720. 8. von Jam. Grainger, L. 1758. 8. — In das Deutſche: Auſſer einigen einzeln Elegien, als der erſten, von K. W. Müller in ſ. Verſ. in Gedichten, Leipz. 1755. 8. in Verſen und auch im 10 Th. des Taſchenbuches, der 3ten in der Iris, der 3ten und 10ten des erſten, der 1, 3ten, 6ten des 2ten, der 2ten und 3ten des vierten B. von Hrn. Degen, bey ſ. Verſ. über den Tibull, die 1te und 10te des 1ten B. von Küttner, im Journal für die Liebhaber der Litteratur, die 11te des 4ten B. von Pfeffel, im Taſchenbuch für Dichter; ganz von einem Ungen. Leipz. 1780. 8. in Proſa, und ſehr ſchlecht! — Erläuterungsſchriften: Ueber den Tibull ... von Joh. Frd. Degen, Anſp. 1780. 8. das Leben des Tibulls,

ausser den, bey verschiedenen Ausgaben, als der Heyneschen, und Uebersetzungen, als der Englischen, von Dart, befindlichen Lebensbeschreibungen, findet sich in Greg. Gyraldi Hist. Poetar. S. 487. Baf. 1545. 8. und im 1ten B. (S. 90 d. U.) von Lud. Crusius Lebensbeschreibung röm. Dichter. Einzeln gab es Chrstph. Fried. Ayrmann, lat. zu Wittenberg 1719. 8. heraus. — **Sextus Aurelius Propertius** (Ed. pr. s. Tibull Stud. Jan. Brouckhusii, Amstel. 1702 und 1727. 4. ex rec. Io. Ant. Vulpii, Patav. 1755. 4. 2 B. illustr. a Frid. Gottl. Barthio, Lipf. 1777. 8. c. Comment. Burmanni Sec. Lugd. Bat. 1780. 4. Uebersetzt in das **Italienische**: von Guido Riviera s. Tibull; von Guil. Ces. Becelli, Ver. 1742. 4. in Terzinen. — In das **Französische**: Zuerst von Mich. de Marolles, Par. 1655. 8. von Longchamp, Par. 1772. 8. 12 Elegien von Nicole, bey s. Amours d'Enée et de Didon, P. 1668. 12. u. einige bey der Vie de Properce, et la Trad. en Prose et en vers franc. de ce qu'il y a de plus intéressant dans ses poesies . . . par Gillet de Moivre, Par. 1746. 12. — In das **Deutsche**: Die 6 ersten von einem Ungen. in dem 1ten B. der Belustigungen für allerley Leser; die 18te des 1ten B. von Pf. im Taschenbuche für Dichter; einige in den — Vorlesungen über einige Elegien des Properz . . . von Frd. Gottl. Barth, Dresden 1776. 8. — Das Leben des Dichters, ausser den Lebensbeschr. in der Ausg. des Vulpius, Barth u. a. m. findet sich in Greg. Gyraldi Hist. poetar. . . . S. 489 und in Lud. Crusius Lebensbeschr. röm. Dichter, im 1ten B. (deutscher Uebers.) S. 100 u. f. — — **Publ. Ovidius Naso**; von s. verschiedenen Gedichten gehören hierher: Amorum, Lib. III. (in s. Werken, Par. 1529. 12. 3 B. c. not. Heinsii, Amst. 1661. 12. 3 B. Ultraj. 1713. 12. 3 B. c. Burmanni et Varior. Amstel. 1727. 4. 4 B. Lond. Brindl. 1745. 16. 5 B. Uebersetzt sind diese drey Bücher Amor. in das Ital. von Giuf. Baretti, im 30ten B. vorhin angeführten Corp. Poetar. lat. . . . Mediol. 1731. 1754. 4. 31 B. In das **Französische**, sämtlich in Prosa, von Bellefleur, Par. 1621. 8. in Versen von J. Barrin, Par. 1676. 12. von Et. Algay de Martignac, in dem 1ten B. der Oeuvr. d'Ovide, Lyon 1697. 12. 9 B. Eine Auswahl aus derselben übersetzte der Marq. de Villenes (Nic. Bourdin) Par. 1668. 12. und siebzehn finden sich desgleichen in den Oeur. de Jean Nicole, Par. 1660 und 1705. 12. einzele nicht zu gedenken. In das **Englische**: die älteste von Chrstph. Marlowe, Middleburgh (ohne Jahrszahl) hatte das Geschick, auf Befehl des Erzbischofs von Canterbury, im J. 1599, zum Feuer verdammt zu werden, von Sandby 1678. 8. von einem Ungenannten 1725. 8. In das **Deutsche**, eine, auf Befehl des Erzherzogs Albrecht des 3ten von Oesterreich, im J. 1365 gemachte prosaische Uebersetzung von einem Ungen. findet sich in Handschrift auf der K. Bibliothek in Wien) Tristium, Lib. V. c. not. Var. edit. Gottl. Chr. Harles, Erl. 1772. 8. (Uebersetzt in das **Italienische**, von Giul. Morigi, Ravenna 1581. 12. im reimfreyen Versen; von Francesca Manzona Giusla, in dem 26ten B. der vorhin angef. Sammlung. In das **Französische** von Jean Binard, Par. 1625. 8. in Prosa von dem Abt Mich. de Marolles, Par. 1661. 8. von Et. Algay de Martinac, in dem 8ten B. der vorhin angeführten Oeuvr. d'Ovide; von dem Jes. Kervillars, Par. 1723. 12. 2 B. In das **Englische**: Ausser einer frühern Uebersetzung der drey ersten Bücher von Th. Churchyard, L. 1580, von Sandby s. vorher. In das **Deutsche**: von J. H. Seyp, Darmst. 1664. 8. von Joh. Heinr. Kirchhof, Hamb. 1777. 8. in elende Reime; von einem Ungen. in Prosa, Halle 1780. 8. das Leben des Ovidius findet sich, unter andern, in Greg. Gyraldi Histor. poet. lat. S. 492. und in Lud. Crusius Lebensbeschreibung röm. Dichter B. 1. S. 307 (d. Uebers.) — — Ausser diesen sind noch zwey Elegien von Caj. Pedo Albinovanus (c. not. Varior. Amst. 1703. 8.) und sechs, vorgeblich von dem Cornelius Gallus, eigentlich von dem Maximianus

Gallus (Antw. 1569. 12. und öfters bey dem Tibull und Properz; und auch bey der franz. Uebers. derselben von Pezay, Par. 1771 befindlich) — Ueber die römischen elegischen Dichter hat Frd. Aug. Wideburg eine Abhandlung geschrieben (De Poetis Rom. Elegiacis, Helmst. 1773. 4.) —

Von den Neuern sind sehr viele lateinische Elegien geschrieben worden; von welchen ich nur den Joh. Jov. Pontanus (in s. Oper. poet. Venet. 1518-1533. 8. 2 B.) Herk. Strozza (Poem. Ven. 1513. 8.) P. Lotichius (Lut. 1551. 8. und von Burmann und Carl Traugott Kretschmar, Dresd. 1773. 8.) Georg Sabinus (Poemata, auctius edita . . . in offic. Voegel. 1559. 8.) Carl Christ. Schilling (Carm. lib. duo, Lipf. 1761. 8.) anführen will. — In italienischer Sprache: Die Italiener haben die terze rime für die, der Elegie angemessenste Versart erkannt, ob sie gleich auch in andern Versarten, und unter der Aufschrift von Elegien, dergleichen besitzen. Sannazar soll sich dieser Aufschrift zuerst bedient haben. Die wichtigsten sind: Ariosto (dessen Capitoli hierher gerechnet, obgleich vom Crescimbeni nicht für eigentliche Elegien gehalten werden. S. Storia della volgar Poes. I. S. 207.) Luigi Alemanni (Elegie, Ven. 1542. 8.) Firenzuola (in s. Prose, Fir. 1548. 8. findet sich eine in reimfreyen Versen.) Girol. Fontanella (Neap. 1645. 4.) Bened. Menzini (Elegie, Rom. 1697. 8.) Giuf. Salio (Pad. 1723. 4.) Ueber die Geschichte der italienischen Elegien, s. Crescimbeni am angef. Orte, Ausgabe von 1731. und des Xav. Quadrio Storia e ragione d'ogni poesia, Vol. 2. Lib. 1. S. 659. — In spanischer Sprache: Der älteste von Hrn. Diez angeführte elegische Dichter dieser Nation ist Gomez Manrique. Nach Muster und Vorschriften der Alten und der Italiener verfaßten deren später Juan Boscan (1544) Garcilasso de la Vega († 1536) Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Obras, Mad. 1610. 4.) Fernando de Herrera (Obras, Sevilla 1582 und 1619. 4.) Vincente de Espinel (bey seiner Arte poet. Española, Mad. 1591. 8.) Estev. Manuel de Villegas (13 an der Zahl, im 2ten Th. seiner Eroticas Naj. 1617. 4. Franc. Quevedo († 1647. in seinem Parn. Español . . . de D. F. de Quevedo, Mad. 1648. 4.) Bernard. Gr. v. Rebolledo (eine Umschreibung der Klaglieder Jeremiä, en Colon. 1655. 4. — In französischer Sprache: Unter den frühern Dichtern dieser Nation haben deren, unter mehrern, Clem. Marot († 1544) Louise Labbe († 1566) Ronsard († 1585) Passerat († 1602) und etwas bessere die Gräfinn Süze († 1660) so wie, später, Mad. Deshoulieres († 1694) geschrieben. Auch in den Werken des La Fontaine findet sich eine auf den Fall des Fouquet, welche zu den bessern gehört. Der Abt Le Blanc gab 1731. 12. eine (sehr mittelmäßige) Sammlung, und der Chev. de Parni, unter der Aufschrift: Les Amours, Elegies en 3 liv. Par. 1779. 12. die besten heraus, welche die Franzosen besitzen. — In englischer Sprache: Gay (3 an der Zahl in s. Werken) Ant. Hammond († 1742 dreyzehn, Lond. 1744. 4.) Will. Whitehad (in der Dodsleyschen Sammlung sechs an der Zahl; auch in s. Werken, Lond. 1744.) Will. Shenstone († 1763. Einige zwanzig in seinen Werken, und sehr schön.) Gray († 1771. Die Elegie auf den Landkirchhof ist auch unter uns durch viele Uebersetzungen, und unter andern durch die vortrefliche von Hrn. Gotter in Versen, in der Göttingschen Blumenlese vom Jahr 1771. S. 125 bekannt.) Will. Mason (Elegies, Lond. 1762. 4.) Jerningham (überhaupt eilfe, wovon die bessern in s. Poems, L. 1764. 8. stehen.) Th. Russel (Eleg. Lond. 1766. 4.) Roberts (Poor Man's Prayer, Lond. 1767. 8.) Jefferson (in s. Poems, L. 1774. 8.) Ch. Crawford (Sophronia and Hilario, L. 1774. 4.) Percival Stockdale (in s. Three Poems, L. 1783. 4.) Th. Maurice (Westminster Abbey, L. 1783. 4.) Von Ungenannten: Constantia 1768. 4. Elegies on different occasions, Lond. 1768. 4. (Neune) Elegy written at Amwell, 1769. 4. The Sentimental Saylor. Lond. 1773. 4.

Nuptial

Nuptial Elegies, L. 1774. 8. (vier an der Zahl) The Matron, L. 1774. 4. An Elegy, written at a Carthusian Monastery, L. 1775. 4. Love Elegies, L. 1775. 4. 7 an der Zahl.) Ausserdem haben deren noch, Jago, Grainger (s. die Dodsleysche Sammlung of Poems by several Hands) Brattie, Delap, u. a. m. geschrieben. — In deutscher Sprache: Hallers Klaggedichte über den Tod seiner Gattinnen sind die ersten, welche einen Platz hier verdienen. Hölty († 1776. s. seine Werke Ausg. von Stollberg und Voß) Frl. v. Arnim, Ernst Theod. Brückner, Joh. Andr. Cramer, Joh. Fr. Degen, v. Dürecke, Engelschall, J. J. Eschenburg, E. L. Friedel, v. Gemmingen, F. W. Gleim, Göckingh, F. W. Gotter, J. W. Grimm, Jacobi (in der Iris) Kästner (in s. vermischten Schriften) Mad. Karschinn, Frd. W. Klopstock (bey seinen Oden, Hamb. 1771. 4.) Heinr. Chr. Kretsch, Aug. Gottl. Meister, Joh. Mart. Miller (in s. Ged. Ulm 1783. 8.) Ludw. Heinr. Nicolai (zehn, einzeln ged. 1760 in s. verm. Gedichten, Berl. 1778. Th. 1.) Ph. Ernst Raufseisen, Fried. Schmitt (in s. Ged. an Stella) Kl. Schmidt (Elegieen an Minna, Lemgo 1773. 8.) v. Stamford, Gr. v. Stollberg (in ihren Ged. L. 1779. 8.) Joh. Heinr. Voß (in s. Ged. Hamb. 1785. 8. S. 213) Chr. Fel. Weiße (bey Gellerts Grabe, Leipz. 1768. 4. und in s. kleinen lyr. Gedichten). Die einzeln herausgegebenen, angeführten finden sich in der Anthologie der Deutschen, in den verschiedenen Blumenlesen und Almanachen, in dem Taschenbuch für Dichter. Eine Sammlung der Elegieen der Deutschen, Lemgo 1776. 8. 2 B. gab Cl. Schmidt heraus.

Empfindung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drükt sowol einen psychologischen als einen moralischen Begriff aus; beyde kommen in der Theorie der Künste vielfältig vor. In dem erstern Sinn, der allgemeiner ist, wird die Empfindung der deutlichen Erkenntniß entgegen gesetzt, und bedeutet eine Vorstellung, in so fern sie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk auf uns macht, oder in so fern sie auf unsre Begehrungskräfte würkt, oder in so fern sie die Begriffe des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Widrigen erwekt; da hingegen die Erkenntniß eine Vorstellung ist, in so fern sie auf die bloße Vorstellungskräfte würkt, oder in so fern sie uns die Beschaffenheit der Dinge mit mehr oder weniger Deutlichkeit erkennen läßt. *) Bey der Erkenntniß sind wir mit dem Gegenstand, als einer ganz außer uns liegenden Sache beschäfftiget; bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns selbst, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruk, den der Gegenstand auf uns macht, als auf seine Beschaffenheit, Achtung. Die Erkenntniß ist hell oder dunkel, deutlich und ausführlich, oder confus und eng eingeschränkt; die Empfindung aber ist lebhaft oder schwach, angenehm oder unangenehm.

In moralischem Sinn ist die Empfindung ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in so fern es zur Quelle gewisser innerlichen oder äußerlichen Handlungen wird. So sind Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Dankbarkeit, Eindrüke, die gewisse Gegenstände so oft auf uns gemacht haben, daß sie, wenn ähnliche Gegenstände wieder vorkommen, schnell in uns entstehen, und sich als herrschende Grundtriebe der Handlungen äußern. Dieses sind die Empfin-

*) Wer auf diesen bestimmten Unterschied zwischen Empfindung und Erkenntniß genau acht hat, wird daraus leicht begreifen, woher es komme, daß bisweilen die Empfindung der Erkenntniß widerspricht; daß jene gut heißt, was diese verwirft. Die Empfindung entscheidet über das, was gefällt, oder mißfällt; die Erkenntniß urtheilet über das, was wahr, oder falsch ist.

pfindungen, deren verschiedene Mischung und Stärke den sittlichen Charakter des Menschen bestimmen. In diesem Sinn sagt man von einigen Menschen, sie haben kein Gefühl oder keine Empfindungen, nämlich keine herrschenden Empfindungen von Ehre, von Rechtschaffenheit, von Menschlichkeit, von Liebe des Vaterlandes u. d. gl.

Menschen von etwas stumpfen Sinnen, die nie mit irgend einem beträchtlichen Grad der Lebhaftigkeit fühlen, bey denen angenehme sowol als unangenehme Empfindungen nur durch sehr stark würkende Eindrüke erregt werden, haben wenig Empfindung in psychologischem Sinn des Worts; die aber, auf welche die Gegenstände bald vorübergehende Würkung thun, sie sey stark oder schwach, in denen keine Art der Empfindung herrschend worden, sind die, denen man das moralische Gefühl, das, was die Franzosen Sentimens nennen, und was wir oft durch Gesinnungen ausdrüken, abspricht.

So wie Philosophie, oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntniß zum Endzwek hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Würkung ist Empfindung im psychologischen Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt. *) Sollen die schönen Künste Schwestern der Philosophie, nicht blos leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft: so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist. Nisi utile est, quod facimus, stulta est sapientia, sagt ein eben so bescheidener, als verständiger Dichter. **)

*) Künste.
**) Phaedrus.

Die Wissenschaft, die bey Aufklärung und Entwiklung der Begriffe keine Wahl beobachtet, der jeder Begriff, er sey brauchbar oder nicht, gleich wichtig ist, strikt Netze von Spinnweben, darin nur Fliegen gefangen werden; sie wird allen Verständigen zum Gespött. Dieses ist in der allgemeinen gesunden Vernunft gegründet, daß wir über die lachen, die sich in Wissenschaften und in mechanischen Künsten mit mühsamen Kleinigkeiten abgeben. Sollte denn dieses Gesetz der Nutzbarkeit, dieser nothwendige Beystand der Weisheit, die schönen Künste nichts angehen? Welcher verständige Künstler wird sich selbst dadurch erniedrigen wollen, daß er sich und seine Kunst von den Gesetzen der Weisheit und der allgemeinen philosophischen Policey ausgeschlossen hält? Heinrich der IV. in Frankreich gab ein Gesetz, das die Kleiderpracht einschränkte; einige dem Volke zum Zeitvertreib dienende Frauenspersonen wollten sich dem Gesetz auch unterwerfen, aber der philosophische König sagte spöttisch zu ihnen: für euch ist dieses Gesetz nicht gemacht; ihr seyd nicht wichtig genug, daß ein Gesetzgeber sich um euch bekümmern sollte. In diese edle Gesellschaft verweisen wir auch die Künstler, die die Gesetze der Weisheit, denen sich die Philosophie völlig unterwirft, für sich nicht verbindlich halten.

Da es also das eigentliche Geschäfft der schönen Künste ist Empfindungen zu erweken, und da sie in diesem Geschäffte von Vernunft und Weisheit müssen geleitet werden: so entstehet daher in der Theorie der Künste diese wichtige Frage, wie die Empfindungen überhaupt müssen behandelt werden?

Die allgemeine Beantwortung dieser Frage ist nicht schwer. Der Mensch muß auf der einen Seite einen gewissen Grad der Empfindsamkeit

keit für das Schöne und Häßliche, für das Gute und Böse haben; denn der unempfindliche Mensch ist in Ansehung des sittlichen Lebens so übel daran, als der, dessen Sinnen stumpf sind, für das thierische Leben: auf der andern Seite ist es wichtig, daß er nach den allgemeinen und besondern Verhältnissen, darin er lebt, gewisse, mehr oder weniger herrschende, Empfindungen in seiner Seele habe, aus deren harmonischer Mischung ein seinem Stand und Beruf wol angemessener moralischer Charakter entstehe. Also müssen die schönen Künste diese beyden Bedürfnisse des Menschen zu ihrem letzten Endzwek haben; sie müssen das ihrige beytragen, ihm einen wol gemässigten Grad der Empfindlichkeit zu geben, und eine gute Mischung herrschender Empfindungen in seiner Seele festzusetzen: bey besondern Gelegenheiten aber müssen sie sowol die Empfindsamkeit, als die herrschenden Emfindungen in dem Grad erweken, als es nöthig ist, ihn thätig zu machen. Diejenigen also, die sich einbilden, der Künstler habe nichts zu thun, als mancherley Gegenstände der Empfindungen, in einer angenehmen Mischung durch einander, dem Geschmak so vorzulegen, daß aus dem Spiel der Empfindungen ein unterhaltender Zeitvertreib entsteht, haben zu niedrige Begriffe von der Kunst. Werke von dieser Art wollen wir nicht verwerfen; sie gehören, wie die mancherley angenehmen Scenen der leblosen Natur, die Empfindsamkeit des Herzens zu unterhalten; aber wie der schöne Schmuk der Natur nur das Kleid ist, das die, zur allgemeinen Erhaltung und Vervollkommnung aller Wesen abzielenden Kräfte einhüllet: so müssen auch die angenehmen Werke der Kunst, durch die, unter dem schönen Kleide liegenden, höhern Kräfte ihren Werth bekommen.

Eine allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens ist also der allgemeineste Zwek der schönen Künste. Darum suchen sie jede Sayte der Seele, sowol die, die Lust, als die, welche Unlust erweken, zu rühren. Denn da der Mensch sowol antreibende, als zurükstoßende Kräfte nöthig hat: so muß er für das Schöne und für das Häßliche, für das Gute und für das Böse empfindsam seyn. Dazu dienen die so unendlich verschiedenen Gegenstände und Scenen, aus der leblosen und aus der belebten, aus der blos physischen und aus der sittlichen Welt. Alle Gegenstände des Geschmaks werden im Gemählde, in der Beschreibung, in der Ode, in der Epopee oder im Drama, in jeder Gattung der Behandlung so vorgelegt, daß die Seele ihre Empfindsamkeit daran üben könne, daß sie das Schöne und Gute angenehm, das Häßliche und Böse widrig empfinde. Hiebey hat also der Künstler nur dafür zu sorgen, daß jedes in seiner wahren Gestalt hell vor uns stehe, damit wir es empfinden mögen. Er hat sich vor dem unbestimmten und unwürksamen zu hüten, auf die richtigste Zeichnung jedes Gegenstandes zu befleißigen, und auf eine gute Form seines Werks zu denken, wodurch es im Ganzen interessant wird.

Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er nicht aus den Augen lassen, daß er das Maaß der Empfindsamkeit nicht überschreite. Denn wie der Mangel der genugsamen Empfindsamkeit eine große Unvollkommenheit ist, indem er den Menschen steif und unthätig macht: so ist auch ihr Uebermaaß sehr schädlich, weil er alsdenn weichlich, schwach und unmännlich wird. Diese wichtige Warnung, die Sachen nicht zu weit zu treiben, scheinen einige unsrer deutschen Dichter, die sonst unter die besten gehören, besonders

ders nöthig zu haben. Sie scheinen in dem Wahn zu stehen, daß die Gemüther nie zu viel können gereizt werden. Den Schmerz wollen sie gern bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung, den Abscheu bis zum äussersten Grad des Entsetzens, jede Lust bis zum Taumel, und jedes zärtliche Gefühl bis zur Zerfließung aller Sinnen treiben. Dieses zielt gerade darauf ab, den Menschen zu einem elenden schwachen Ding zu machen, das von Lust, Zärtlichkeit und Schmerzen so überwältiget wird, daß es keine würksame Kraft mehr behält, dem alle Standhaftigkeit und aller männliche Muth fehlt.

Man erzählt von der Porcia, des großen Catos Tochter, und Gemahlin des Marcus Brutus, daß sie den Abschied ihres Gemahls, der nun auszog das große Werk der Befreyung der Republik, das durch Cäsars Tod angefangen worden, durch die Waffen zu unterstützen, mit grosser Standhaftigkeit ertragen habe. Einige Zeit hernach aber, als sie ein Gemählde gesehen, das den Abschied des Hektors von der Andromache nur allzu beweglich vorstellte, verlor sie den männlichen Muth, der ihr so viel Ehre gemacht hatte. Also hat der Mahler einer sonst großen Seele den Muth und die Stärke benommen. An einem eben so schädlichen Werk arbeiten alle Künstler, die die Empfindungen zu weit treiben. Der äußerste Grad des Großen in der Empfindung geht wieder ins Kleine hinüber. Selbst Liebe und Freundschaft müssen, wie ein großer Künstler anmerkt, in gewissen Schranken gehalten und nicht so weit getrieben werden, daß sie bis in das innerste Mark der Seele dringen. *)

Man wird wenig Beyspiele der zu weit getriebenen Empfindungen bey den Alten antreffen, die also auch in diesem Stük unsre Muster seyn können.

*) Euripid. in Hippol. vers. 253. seq.

Wenigstens wird man selbst im Trauerspiel, bis auf den Seneca herunter, eine weise Behandlung der Empfindungen antreffen. Auch in den heftigsten Leidenschaften behalten ihre Personen eine gewisse Größe, die nicht unter ihr Ziel sinkt. Wenn Anakreon sich durch Wein und Liebe zur Fröhlichkeit ermuntert, wenn er damit seinen Scherz treibet: so bleibet er in den Schranken einer wolgeordneten Empfindung; wenn aber viele seiner neuern Nachfolger keinen Scherz verstehen, wenn sie dabey in Leidenschaft gerathen, die so gar bisweilen bis zum Unsinn getrieben wird; wenn sich einige wie Trunkenbolde, andre wie entnervte Wollüstlinge zeigen: so schweifen sie weit über die Schranken heraus; und indem wir uns an Anakreon ergötzen, erweken diese unser Mitleiden, oder ziehen sich unsre Verachtung zu. Dieses sey von den Schranken der Empfindungen gesagt.

Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können. Empfindungen der Rechtschaffenheit und allgemeinen Redlichkeit, der wahren Ehre, der Liebe des Vaterlandes, der Freyheit, der Menschlichkeit u. s. f. sind in der sittlichen Welt die allgemeinen Kräfte, wodurch die Ordnung, Uebereinstimmung, Ruhe und Wolstand erhalten werden. Nur durch sie gelangen die Menschen zu Verdiensten, werden Beschützer der Rechte der Menschlichkeit, Stützen des Staats und Erhalter der Ordnung, der Ruhe und des Wolstandes in größern oder kleinern Gesellschaften, die gewiß verloren sind, wenn es ihnen an Männern dieser Art fehlt. Weh dem Volke, der Gesellschaft, der Familie, wo die

Empfindungen der Ehre, der Redlichkeit, des Rechts erloschen, oder nur so schwach sind, daß sie nicht mehr die Triebfedern der Handlungen seyn konnen.

Hier öffnet sich also ein schönes Feld für alle Künstler, vorzüglich aber für Dichter, die es in ihrer Macht haben, jede wohlthätige Neigung und Empfindung in den Gemüthern wolgebohrner Menschen herrschend zu machen. Nach dieser Krone laufe du, Jüngling, dem die Natur die Gabe verliehen hat, durch süße Worte jedes Ohr zu fesseln, und durch reizende Bilder jede Phantasie einzunehmen. Erweke deiner Nation Männer, deren herrschende Leidenschaft die Liebe des allgemeinen Besten, die Liebe des Rechts und der Ordnung, Haß des Unrechts und der Gewaltthätigkeit, Feindschaft gegen jeden Kränker der Rechte der Menschlichkeit ist: dann wollen wir dir Ehrensäulen aufrichten; dann soll dir unter den großen Männern des Staats eine Stelle gegeben werden!

Die schönen Künste haben zwey Wege dem Menschen Empfindungen einzuflößen. Wenn du mich willst zum Weinen bewegen, sagt Horaz, so weine du selbst; dieses ist der eine Weg. Der andre ist die lebhafte Darstellung oder Vorbildung der Gegenstände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erweken will, muß den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft fürs Gesichte bringen. Fast alle Arten der Dichtungen schiken sich sowol zum einen als zum andern Weg. Der epische Dichter und der dramatische, beyde können die Empfindung, die sie uns einflößen wollen, in andern so lebhaft, so stark und so liebenswürdig zeichnen, daß auch unser Herz dafür eingenommen wird. So schildert Bodmer die herrschende Gottesfurcht und die daher entstehende Unschuld und himmlische Seelenruh an den Noachiden auf eine Art, die jeden empfindsamen Menschen dafür einnimmt. †) Der Oden- und Liederdichter äußert die Empfindung, die er in unser Herz legen will, an sich selbst; er öffnet sein Herz, daß wir die lebhafteste Würksamkeit der Empfindung darin sehen, und wir legen unser eigenes Herz an das seinige, damit es von derselben Empfindung gerührt und von demselben Feuer entflammt werde.

Eben so gewiß kann der Künstler jeder Empfindung den Weg in unser Herz bahnen, wenn er durch seine zauberische Kunst den Gegenstand derselben unsrer Phantasie lebhaft vorbildet. Kein Grieche konnte das erhabene Bild des Jupiters, von Phidias gemacht, im Tempel zu Olympia sehen, ohne von Ehrfurcht gegen diesen Gott erfüllt zu werden. Welcher Mensch von einiger Empfindsamkeit kann die Schilderung der Tyranney Magogs lesen, *) ohne daß er mit Haß und Abscheu dagegen eingenommen werde? Oder wer kann den wüthenden Philo reden hören, **) und nicht auf immer mit Haß und Abscheu gegen einen gewaltthätigen Heuchler erfüllt werden? Welcher Sohn kann das Bild eines wegen seiner väterlichen Sorgfalt und seiner nachgebenden Liebe verehrungswürdigen Vaters, das Terenz in der Person des Chremes geschildert hat, sehen, und nicht mit kindlicher Ehrfurcht für einen solchen Vater erfüllt werden, und wenn er einen solchen Vater hat, mit dem Sohn ausrufen: „und dieser ist mein Vater, und ich sein Sohn? Wär er mein Bruder,

†) Man sehe unter andern in der Noachide S. 3. im IV. Gesang; 153 u. ff. in dem VI; S. 204 in dem VII. Ges. nach der berlinischen Ausgabe.

*) Noachide II. Ges. S. 44. u. ff.

**) Meßias IV. Ges.

der; mein Freund, wie könnt' er gefälliger seyn? Den sollt ich nicht lieben? Nicht auf den Armen tragen? O! wahrlich ich fürchte mich so sehr ihn zu beleidigen, daß meine größte Sorge seyn wird, auch nicht aus Unvorsichtigkeit etwas zu thun, das ihm zuwider seyn könnte." *)

Da es das eigentliche Werk der Künstler ist, die Gegenstände der Empfindungen und die Empfindungen selbst auf das lebhafteste zu schildern, beydes aber wichtigen Einfluß auf die Bildung der Gemüther haben kann: so steht es offenbar bey ihnen jede Empfindung zu erweken, wenn sie nur nicht ganz unempfindliche Menschen vor sich haben. Der Künstler also, der seines Berufs eingedenk, seine Kräfte fühlet, weihet sich selbst zum Lehrer und Führer seiner Mitbürger. Mit dem Auge eines Philosophen und Patrioten, erforscht er ihren Charakter und ihre Gesinnungen; er kennt darin die Quellen und Ursachen des gegenwärtigen oder zukünftigen Wolstandes oder Verfalls einzeler Häuser und der ganzen Gesellschaft. Dann begeistert ihn sein Eifer für Ordnung und Recht, seine Begierde rechtschaffene und auch glückliche Menschen zu sehen; er entflammt die noch nicht jedem Gefühl der Rechtschaffenheit abgestorbenen Herzen mit neuen Empfindungen; unterhält und verstärket das Feuer derselben, wo es noch nicht erloschen ist.

Diesen großen Einfluß könnten und sollten die schönen Künste haben; sie würden ihn haben, wenn bey dem Künstler das große Genie, mit einem großen Herzen verbunden, und die Regenten der Völker auch Väter derselben wären, die der Würksamkeit des Genies der Künstler ihre rechte Lenkung gäben. Nur ein einziger Mensch, wie Voltaire, was würde der nicht ausgerichtet haben, wenn sein Herz so groß, als sein Genie gewesen, und wenn er im Dienst eines Solons oder Lycurgus gestanden hätte? Wenn diese Betrachtungen blos süße Träume sind, so sind sie es gewiß nicht darum, daß es ihnen an innerer in der Natur der Sachen liegenden Gründlichkeit fehlt; denn die Möglichkeit der Sache liegt am Tage.

Noch eine Anmerkung wollen wir diesen Betrachtungen für die Künstler hinzufügen, die würklich die Absicht haben nützlich zu seyn. Wir wollen sie warnen bey den Empfindungen, die sie erweken wollen, nicht allzu sehr nach einem allgemeinen Ideal zu arbeiten. So wie der, welcher alle Menschen seiner Freundschaft versichert, keines einzigen Menschen Freund ist: so ist auch der nach einem allgemeinen Ideal der Vollkommenheit gebildete Mensch schwerlich in irgend einem Staat der rechtschaffene Bürger. Die Empfindung, die recht würsam werden soll, muß einen ganz nahen und völlig bestimmten Gegenstand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menschlichkeit, die in allen Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut sind. Aber auch diese müssen bey jedem Menschen ihre besondere, seinem Stand und den nähern Verhältnissen, darin er ist, angemessene Bestimmung haben. Der allgemeine rechtschaffene Mensch muß noch besonders gebildet werden, wenn er in Sparta, oder in Athen, oder in Rom, der rechtschaffene Bürger seyn soll. Wir rathen keinem Künstler für alle Völker und so gar für alle nachfolgende Zeiten zu arbeiten; dies wäre der Weg bey keinem Volk und in keiner Zeit nützlich zu seyn. Homer und Oßian, der schottische Barde, haben weder an die Nachwelt, noch an andre Völker, als die, unter denen sie lebten, gedacht, als sie Gesänge gedichtet, die zu allen

*) Terent. Adelph. Act. IV. Scen. 5.

allen Zeiten werden gelesen werden. So haben Sophokles, Euripides und Horaz nicht für das menschliche Geschlecht, sondern für Athen und Rom geschrieben. Je mehr der Künstler die besondern Verhältnisse seiner Zeit und seines Orts vor Augen hat, je gewisser wird er die Sayten treffen, die er berühren will. Am allerwenigsten sollten sich die Künstler einfallen lassen, Gegenstände, die blos auf einen fremden Horizont abgepaßt sind, auf dem unsrigen aufzustellen. Was für eine abgeschmakte Figur machen nicht die Götter der Griechen in unsern Gärten und auf unsern Pallästen? Sie sind eben so schiklich, als es seyn würde, wenn der Lapländer die leichten seidenen Kleider der Indianer in seinem Lande einführen wollte. Dieses sollten vornehmlich die Mahler und die dramatischen Dichter beobachten, und uns nicht unaufhörlich mit mythologischen und aus einer uns unbekannten Welt hergenommenen Gegenständen unterhalten. Wir können an den gemahlten Verwandlungen des Ovidius wenig mehr, als den Pinsel des Mahlers schätzen; dies ist aber nicht der Zwek der Kunst; und was kann uns auf der deutschen Schaubühne der lächerlichste Marquis, die leichtfertigste Soubrette, oder ein schelmischer Lakey helfen? Was würde der beste Liederdichter, der die wichtigsten und artigsten Vaudevilles der Franzosen aufs beste nachahmen könnte, in irgend einer deutschen Stadt damit ausrichten? Der Künstler trift am gewissesten den Weg zum Herzen, der einheimische Gegenstände schildert, und der das Allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizender macht.

Encaustisch.

(Mahlerey.)

Man findet bey den Alten einer besondern Art der Mahlerey Erwähnung gethan, nach welcher die Farben eingebrennt worden. Ovidius gedenkt derselben:

> — Et picta *coloribus ustis*
> Coelestium matrem concava puppis habet. *)

und Plinius, wenn er sagt: Man ist nicht einig, wer zuerst den Einfall gehabt mit Wachs zu mahlen, und das Gemählde einzubrennen. **) Man kann aber nicht eigentlich sagen, was es für eine Bewandniß mit dieser encaustischen oder eingebrannten Mahlerey gehabt habe. Vitruvius erzählt ganz bestimmt, †) daß man, um die Farben auf den Mauren beständig zu erhalten, sie mit punischem Wachs überziehe, und daß dieses Encausis, Einbrennen, genennt werde; und so wurden vermuthlich auch die Mahlereyen an Schiffen mit Wachs überzogen. Plinius gedenkt an angezogenem Orte drey verschiedener Gattungen des Encausti, ††) aber auf eine Art, die über ihre Beschaffenheit wenig Licht giebt. Diese Arten zu mahlen hatten sich ganz verloren, und es hatte sich niemand einfallen lassen, sie wieder herzustellen, bis daß der Graf Caylus in Frankreich, ein Mann, der sich um die Kunst der Alten sehr verdient gemacht hat, Versuche darüber anstellte. Im Jahr 1752 kündigte dieser Beförderer der Künste der französischen Academie der Mahler seine Versuche über die encaustische Mahlerey an, und der Academie der schönen Wissenschaften las er 1753 seine Abhandlungen darüber vor; das nächste Jahr darauf

*) Fastor. L. V. vers. 274.

**) Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. II.

†) L. VI. c. 9.

††) Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera et in ebore cestro, id est veruncule, donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.

auf aber ließ er ein Gemählde in Wachs auf Holz nach seiner Art verfertigen.

Was man also gegenwärtig die encaustische Mahlerey nennt, ist nichts anders, als eine Mahlerey mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis itzt aber wenig in Gang gekommen ist. Wer einen ausführlichen Bericht über diese Erfindung und über die verschiedenen Arten der Wachsmahlerey verlangt, wird ihn in Dom Pernetis Dictionaire portatif de peinture, auf der 47 u. ff. Seiten der Vorrede finden. Seit kurzem hat ein gewisser Baron von Taubenheim in Mannheim an alle Mahleracademien eine Probe einer von ihm erfundenen und zubereiteten einem weichen Wachs ähnlichen Materie geschikt, die von ihm anstatt des Oels unter die Farben zu mischen vorgeschlagen wird.

* *

Mem. sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la Cire, Par. 1755. 8. und im 28ten B. S. 179 der Mem. de l'Acad. des Inscr. Ed. de Paris (von dem Gr. Caylus, und von Mich. Jos. Majault, englisch, mit einem Zus. of a sure and easy method of fixing of crayons, by J. H. Munz, L. 1760. 8.) — Auszug aus einem Briefe von dem Abt Mazeu, die alte Wachsmahlerey betreffend (in dem 6 B. S. 183 der Bibl. der sch. Wiss.) deutsch jenes Memoire im 2ten B. S. 278 der Abh. zur Gesch. und zur Kunst, Alt. 1768. 4. 2 B. — Histoire et Secret de la Peinture à la Cire, Par. 1755. 12. (unter dem Namen Bachelier; aber eigentlich von Diderot) — gegen welche Schrift Rouquet eine Satyre, unter dem Titel: L'Art de peindre en fromage ou en ramequin, Par. 1755. 12. herausgab. — Etwas über die Geschichte dieser Erfindung, in den beyden Vorreden der angeführten Abhandlung zur Geschichte und zur Kunst, von Klotz; aber sehr flüchtig geschrieben; übrigens spricht der Abt Richard, im 4ten B. S. 199. seiner Description historique de l'Italie diese Erfindung dem Grafen geradezu ab, und eignet sie dem Prinzen S. Severo in Neapel zu; so wie das Dictionaire Encyclopedique in dem Artikel Encaustique (welcher den Lesern einen ziemlich vollständigen Begriff von der ganzen Mahlerey und ihren verschiedenen Arten geben kann) sie dem Mahler Bachelier zuspricht. — Sur l'art de peindre en pastel à la Cire, von von H. Reifstein, in dem Journ. Etrang. Fevr. 1757. — Ausführlicher Bericht, wie da Puuische, oder Eleodorische Wachs aufzulösen, Leipz. 1769. 8. — La Cire alliée avec l'huile, ou la peinture à huile cire, trouvée a Mannheim par Mr. Chr. Bar. de Taubenheim, experimentée, decrite et dediée à l'Electeur, par Jos. Fratrell . . à Mannheim 1780. 8. — — Ueber das, was Plinius von der Wachsmahlerey sagt, befindet sich in den Philosophical Transactions vom Jahre 1751. eine Abhandlung.

Ende.

(Schöne Künste.)

Das letzte in einer Sache, wodurch ihr solche Schranken gesetzt werden, daß nichts mehr folgen kann, das ihr zugehöret. Jeder schöne Gegenstand muß ein Ganzes ausmachen, überall so beschränkt seyn, daß kein Mangel mehr daran zu merken ist. Er muß einen Anfang und ein Ende haben. Eigentlich wird nur den Gegenständen ein Anfang und ein Ende zugeschrieben, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen; einer Rede, einem Gesang, einer Begebenheit oder Handlung. Doch kann man einigermaßen auch den Gegenständen, deren Theile auf einmal vorhanden sind, Anfang und Ende zuschreiben; denn wenn sie so sind, daß man an ihren beyden Enden nichts hinzusetzen kann, das noch dazu gehörte,

hörte, so sagt man, sie seyen vollendet. So ist z. B. eine Säule, die ihren Fuß und ihren Knauf hat, vollendet, und man kann weder unten noch oben etwas hinzu thun, das noch zur Säule gehörte. Beyde, so wol das obere, als das untere Ende, sind daran; deßwegen nennt man sie vollendet, ganz fertig, und betrachtet sie als ein Ganzes.*) Da von dieser Art der Vollendung im Artikel Ganz hinlänglich gesprochen worden: so bleibt hier übrig die Beschaffenheit des Endes in der Folge der Dinge zu betrachten.

Darum, daß eine Sache das Letzte in der Vorstellung ist, kann sie noch nicht das Ende derselben genennt werden. Wenn eine Erzählung in ihrer Mitte abgebrochen wird, so ist allerdings etwas das Letzte in dem, was erzählt worden, aber die Erzählung hat darum kein Ende. Eben so wenig hat ein aufgegebenes Unternehmen, das weder gelungen noch mißgelungen ist, sondern abgebrochen worden, eh' alles, was dazu gehörte, angewendet worden, ein Ende. Nur alsdann ist das Letzte in einer Sache das Ende derselben, wenn man daraus erkennt, daß die Sache nun ganz sey, und daß nichts mehr darin folgen könne.

Je bestimmter und ausdrüklicher das Ende kann bemerkt werden, je vollkommener ist es, weil alsdann der Geist den Gegenstand völlig fasset, und ihm nichts mehr zu suchen oder zu verlangen übrig bleibet. Indem man sich die Theile eines wolgeordneten Werks nach und nach vorstellt, so merkt man eine gewisse Bestimmung derselben. Man erkennt oder vermuthet eine Absicht, warum sie auf einander folgen. An dem Ende erkennt man die völlige Erreichung der Absicht, zu deren Vollkommenheit nichts mehr hinzugethan werden kann.

*) S. Ganz.

Es kann sich aber eine Vorstellung auf zweyerley Art enden, deren jede eine besondere Beschaffenheit des Endes erfodert. Entweder hat man gleich anfangs einen allgemeinen Begriff von der Beschaffenheit des Ganzen, und weiß also, womit dasselbe sich enden muß. Wenn ein Redner oder Dichter den Inhalt der Rede, oder des Gedichts angezeiget hat, so weiß man überhaupt, wo er das Ende derselben setzen wird, nämlich, da wo der Inhalt seines Werks vollendet ist. So erwartet man in der Ilias das Ende, wo der Zorn des Achilles und die übeln Folgen desselben erschöpft, oder die Passion selbst gedämpft ist; in der Odyssee erwartet man es bey der Zurükkunft und Einsetzung des Ulysses in sein Reich; von der Aeneis erwartet man das Ende da, wo dieser Held einen ruhigen Sitz in Italien gefunden hat.

Eine andre Art des Endes aber ist das, von dessen Beschaffenheit man keine bestimmte Erwartung hat, weil man sich vorher von dem Ganzen keinen Begriff hat machen können, da man die Einheit desselben erst durch das Ende einsieht. In diesem Fall ist das Ende der Schlüssel zum Ganzen, ohne den man sich keinen Begriff von der Beschaffenheit der Sache hat machen können. Von dieser Art ist das Ende einer solchen Rede, deren Absicht man nicht eher erkennt, bis sie ganz vollendet ist. Deutliche Beyspiele eines solchen Endes haben wir an den Gleichnissen, darin die verglichene Sache erst zuletzt, wenn das ähnliche Bild ganz ausgezeichnet ist, genennt wird. Ein solches Ende ist auch der moralische Satz einer Fabel, der erst den ganzen Aufschluß zu der Erzählung giebt.

In den Werken der erstern Art muß die Handlung oder die Erzählung ein solches Ende haben, daß die Erwartung völlig befriediget wird, und alles Versprochene gänzlich er-

füllt worden. Da Virgil in der Ankündigung der Aeneis gesagt hat, er wolle seinen Helden von Troja aus durch mancherley Gefahren bis nach Italien begleiten, wo er einen ruhigen Sitz finden soll: so hätte dies Werk kein Ende, wenn er eher aufgehört hätte. Das Ende der Odyssee wär' unvollkommen, wenn das Werk da aufhörte, als Ulysses wieder in seinem Hause angekommen, und ehe man sähe, ob er ruhigen Besitz von seinem kleinen Staat genommen habe. In dem Drama muß das Ende so beschaffen seyn, daß die völlige Auflösung der ganzen Verwiklung, und der ganze Zwek der Handlung erfüllt ist. Dieses hat Plautus nicht allemal in Acht genommen. In seiner Casina beruhet die ganze Handlung auf der Verheyrathung dieser Person. Sie wird am Ende blos zum Schein dem Stalino gegeben, und erst, da die Handlung auf der Bühne schon gänzlich aufgehört hat, kommt einer von den Schauspielern noch einmal hervor, und sagt, der Sohn des Stalino werde sie bekommen. Bisweilen geht es gar nicht an, daß die Handlung auf der Bühne oder überhaupt im Drama ganz zu Ende gebracht werde, weil durch die weitläuftigen Veranstaltungen, um das Ende natürlich vorzustellen, der Zuschauer wieder erkalten würde.

Am vollkommensten ist das Ende dieser Art, wenn es mit einer Handlung, Verrichtung oder Begebenheit endiget, die ein offenbares Zeichen ist, daß alles vollendet sey, so daß es ungereimt wär' einen Zweifel daran zu haben.

Das Ende von der andern Art ist vollkommen, wenn es alles vorhergehende in einen einzigen Gesichtspunkt vereiniget, so daß man nun dasjenige, worauf alle Theile zusammengestimmt haben, völlig einsieht, und an der gänzlichen Erreichung des Zweks keinen Zweifel mehr haben kann. Sind aber die Theile, welche vorhergegangen, zu mannigfaltig gewesen, als daß sie kurz in einen Gesichtspunkt könnten vereiniget werden, so muß dem Ende eine Zusammenfassung des vorhergehenden, welche die Lateiner Recapitulatio nennen, vorhergehen. Denn je kürzer alsdenn das würkliche Ende ist, je schöner wird es.

Die möglichste Kürze muß bey dem Ende um so viel mehr in Acht genommen werden, weil es sonst als ein merklich großer Theil wieder ein Ende haben müßte.

Wenn also das, was eigentlich das Ende einer Handlung ausmacht, selbst eine etwas weitläuftige Handlung wäre, so läßt sie sich würklich weder ganz erzählen, noch vorstellen. In der Erzählung muß sie sehr abgekürzt werden; in der Vorstellung muß sie lieber ganz wegbleiben, wenn nur der Zuschauer gewiß ist, daß sie vorgeht. Es geschieht im Drama bisweilen, daß das eigentliche Ende der Handlung sich nicht vorstellen läßt, und daß der Dichter mit dem Terenz sagen muß: intus transigetur, si quid est quod restet.*) Aber ein solches Ende ist doch weniger vollkommen.

In der Musik wird das Ende eines Gesanges dadurch fühlbar, daß man in den Hauptton, in welchem man angefangen hat, und aus dem man in verschiedene andre Töne ausgewichen ist, wieder zurükkehret, und alles mit einer ganzen und vollkommenen Cadenz in diesem Ton beschließt.**) Auch der Tanz muß, sowol in der Musik, als in der Handlung der Personen seinen förmlichen Schluß haben; denn es ist kindisch, daß die Tänzer ohne Schluß der Handlung von der Bühne weglaufen, als wenn sie wären verjagt worden.

Eng.

*) Andr. in fine.

**) S. Cadenz.

Eng.

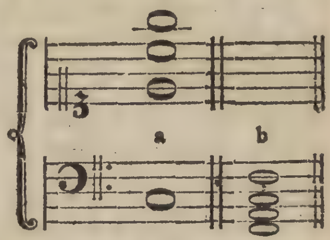
(Musik.)

Man nennt die Harmonie enge, wenn die zu einem Accord gehörigen Töne nah an einander liegen, und weit oder zerstreuet, wenn sie weit aus einander liegen. In der im Artikel Dreyklang befindlichen Tabelle der Dreyklänge,*) sieht man bey a, b, c, den Dreyklang in der engen, und bey d, e, f, g, in der zerstreuten Harmonie.

Bey den zur Harmonie gehörigen Lehren und Regeln werden die Intervalle, in welcher Octave sie liegen mögen, für gleich gehalten und bekommen auch dieselben Namen, z. B. e wird die große Terz von C genennt, es sey, daß man es in derselben Octave nehme, da C liegt, oder eine, zwey und noch mehr Octaven höher, so daß die Terz eines Tones drey, oder zehen, oder siebenzehen, oder vier und zwanzig 2c. diatonische Stufen von ihrem Grundton entfernt seyn kann. Sobald man aber auf den würklich vielstimmigen Gesang sieht, so ist es gar nicht mehr gleichgültig, ob die Stimmen weit aus einander, oder nah an einander liegen; denn wenn der Gesang die beste Würkung thun soll, so müssen seine verschiedenen Stimmen innerhalb gewissen Gränzen liegen, die sie weder durch Annäherung noch durch Entfernung überschreiten sollen; und eben dieses hat auch in Ansehung der Orgeln oder Claviere, die man zur Begleitung braucht, statt.

Die Gränzen der Annäherung und der Entfernung scheinen von der Natur in dem Ursprung des harmonischen Klanges festgesetzt zu seyn. Man nehme die im Artikel Consonanz **) befindlichen Notensysteme vor sich, und bemerke, was im Artikel Klang gezeiget worden, daß bey Anschlagung des tiefsten Tones alle auf den beyden Systemen angezeichneten Töne mitklingen, und daß eigentlich diese Töne zusammen den Klang des tiefsten Tones ausmachen. Man kann hieraus lernen, 1) daß zwischen dem tiefsten Ton, oder dem, durch den begleitenden Baß angeschlagenen, Grundton und seiner Octave kein anderer Ton liegen müsse; 2) daß der völlige Dreyklang seinen natürlichen Sitz in der dritten Octave von dem Grundton habe, da in der zweyten Octave die Quinte des Grundtones, oder vielmehr seine Duodecime allein vorkommt.

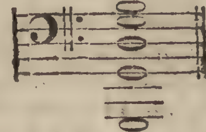
Aus dieser von der Natur angegebenen Beschaffenheit des harmonischen Klanges, läßt sich abnehmen, daß in diesen Beyspielen



die Harmonie bey a die natürlichen Gränzen der Entfernung, bey b aber die Gränzen der Annäherung überschreite.

Ueberhaupt also scheinen sowol für die Stimmen, als für die begleitende Harmonie, folgende Regeln in der Natur gegründet.

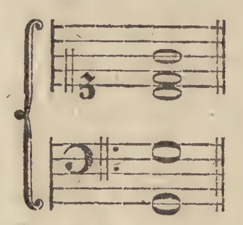
1) Dem tiefsten Baßton kann kein Ton näher, als auf eine Octave kommen. So würde z. B. auf einer Orgel, die ein Pedal von 16 Fuß hat, diese Begleitung angehen:



Wo aber der tiefste Ton eine Octave höher und also von 8 Fuß genommen würde,

*) S. I. Th. S. 497.
**) S. I. Th. S. 389.

würde, so müßten die übrigen Stimmen alle auch höher genommen werden, wie hier:



2) In der kleinen oder sogenannten ungestrichenen Octave *) können die Töne, wenn der Grundton in der großen Octave liegt, nicht wol näher als eine Quarte an einander liegen; ist aber noch ein tieferer Baß vorhanden, so können sie auch schon bis auf Terzen an einander kommen. Also wär' in dem nächst vorhergehenden Beyspiel die Terz H schon um eine Octave zu niedrig; und um die ganze Harmonie so zu nehmen, wie sie hier liegt, müßte man schon den tiefsten Ton eine Octave tiefer nehmen.

3) Hohe concertirende Stimmen, oder hohe Solostimmen können nicht einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kann sich überhaupt von den concertirenden Stimmen, oder von der Solostimme nicht weiter, als bis in die zweyte Octav entfernen; ihm aber auch nie näher kommen, als bis auf eine Octave. Nur wenn Mittelstimmen vorhanden sind, kann sich der Baß von den Hauptstimmen noch um eine Octave tiefer entfernen.

Eine sorgfältige Beobachtung der engen oder entfernten Harmonie trägt sehr viel dazu bey, daß in einem vielstimmigen Stük sich jede Stimme gehörig ausnimmt, und daß das Ganze schön wird.

*) S. System.

Englische Tänze.

(Musik, Tanzkunst.)

Sie werden auch Contretänze genennt von dem englischen Wort Country-dances, welches so viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolk, in den verschiedenen Provinzen, üblich sind. Diese Tänze, die vermuthlich aus England und Schottland sich in Europa verbreitet haben, sind von vielerley Arten, und können von vier, sechs, acht und noch mehr Personen zugleich getanzt werden. Deßwegen wird insgemein bey den Bällen, nachdem eine Zeitlang Menuetten getanzt worden, die meiste übrige Zeit damit zugebracht, weil sie mehr Personen auf einmal beschäfftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechseln kann; denn man hat unzählige Contretänze. Sie sind von verschiedenen Bewegungen von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darin überein, daß sie sehr lebhaft sind, und größtentheils etwas mäßig comisches haben, dadurch sie Vergnügen und Artigkeit mit einander vereinigen. Es scheinet, daß keine Nation in der Welt mehr tanzt, als die englische; denn alle Jahr werden in London neue Tänze in großer Anzahl erdacht und durch den Druk bekannt gemacht. Man findet unter der Musik den Tanz selbst theils durch choregraphische Zeichen, theils sehr kurz durch Kunstwörter beschrieben.

Die Musik zu den englischen Tänzen, die man in Deutschland insgemein Angloisen nennt, ist insgemein bey einer großen Einfalt sehr lebhaft, mit ungemein deutlich bemerkten Einschnitten, und hat vielfältig das besondere, daß die Cadenzen in den Aufschlag fallen.*) Diejenigen, die zu muntern Liedern Melodien setzen wollen, können die englischen Tänze zu Mustern dazu nehmen. In London kommt

*) S. Cadenz I Th. S. 329.

kommt insgemein alle Jahr eine beträchtliche Sammlung neuer Tänze heraus. Artig ist dabey, daß die meisten Melodien zu bekannten englischen Liedern gemacht sind, so daß man bey den englischen Tänzen Poesie, Gesang und Tanz mit einander vereinigen, und die Lieder nicht blos singen, sondern auch tanzen kann, wodurch sie natürlicher Weise weit mehr Eindruk machen. Dieses ist also noch in dem alten Geschmak, diese drey schönen Künste zu vereinigen.

Enharmonisch.

(Musik.)

Hieß bey den Griechen die Tonleiter in welcher das Tetrachord, oder die Quarte so getheilt war, daß die zwey ersten Intervalle kleiner, als halbe Töne waren. Nach dem Aristoxenus wurde der große halbe Ton, in unserm System z. E. H-c in zwey gleiche Theile getheilt, und die Quarte H-E bestund aus vier Tönen, davon die drey ersten zwey gleiche Intervalle von Vierteltönen, die zwey letzten aber einen Ditonus*) machten. Ptolemäus giebt folgende Verhältnisse für das enharmonische Tetrachord an, $\frac{45}{46}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{4}{5}$, das ist, wenn die Länge der tiefsten Sayte z. E. H, 1 gesetzt wird, so würden die vier Sayten des Tetrachords diese Länge haben:

H.	✕H.	C.	E.
1	$\frac{45}{46}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{3}{4}$

Da wir in der heutigen Musik den Gesang nie durch so kleine Intervalle fortführen, so können wir auch nicht fühlen, was für Würkung ein solcher Gesang könne gehabt haben. Unser Ohr ist so sehr gewohnt den kleinen halben Ton für die kleinste Stufe der Fortschreitung zu halten, daß mancher sich einbildet, der enharmonische Gesang der Alten könne keine Deutlichkeit gehabt haben. Allein der Schluß ist nicht richtig. Das Ohr kann, wie andre Sinnen, durch Uebung eine Fertigkeit erlangen, auch die kleinesten Intervalle genau zu unterscheiden. Aristides Quintilianus sagt, daß der enharmonische Gesang der lieblichste gewesen sey; und Plutarchus verweist es den Tonkünstlern seiner Zeit, daß sie die schönste von den drey Arten des Gesanges, das Enharmonische, haben in Abgang kommen lassen. Man sieht aus dem, was er davon sagt, daß schon zu seiner Zeit dieser Gesang für unmöglich gehalten worden.*) Aristoxenus sagt, daß die Alten bis auf die Zeit des Alexanders sich blos an dieser Art gehalten, und das diatonische, wie das chromatische nicht geachtet haben. Ohne Zweifel war es sehr schwer, und die Sänger werden allein durch fleißige Uebung nach dem Monochord es dahin gebracht haben, diese kleinen Intervalle genau zu treffen.

Ob wir gleich in unsrer Musik das Enharmonische in dem Gesang verloren, so haben wir etwas ähnliches, oder doch etwas, dem wir denselben Namen geben, in der Harmonie beybehalten, wo die enharmonischen Ausweichungen oft gebraucht werden. Das Enharmonische in der heutigen Musik hat dieses Sonderbare, daß es gewissermaßen nur in der Einbildung besteht, und dennoch große Würkung thun kann. Wir stellen uns vor, als wenn wir in unsrer Tonleiter die enharmonischen Intervalle hätten, geben einer Sayte in der Einbildung mehr als einen Ton, und brauchen dasselbe Intervall, z. E. gewisse kleine Terzen, einmal als Terzen und dann gleich darauf als Secunden, und machen auf diese Art enharmonische Ausweichungen.

Um dieses deutlich zu verstehen, muß man die Beschaffenheit unsers

*) S. Ditonus.

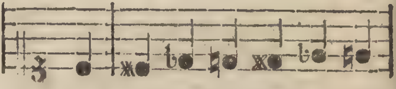
*) S. Plut. von der Musik c. 17.

Systems vor Augen haben.*) Daraus erhellet, daß zwar jede Sayte desselben als eine Tonica oder als der Grundton, der seine völlige doppelte diatonische Tonleiter sowol der harten, als der weichen Tonart in dem System hat, angesehen werde. Weil wir aber dazu viel zu wenig Sayten haben, so ersetzen wir diesen Mangel dadurch, daß wir die vorhandenen Töne, wenn sie nicht zu weit von den eigentlichen, die wir nöthig haben, abweichen, auch an ihrer Stelle brauchen. So hat z. B. der Ton C zwar seine völlige diatonische Tonleiter in der harten Tonleiter, auf unserm System; hingegen fehlt es ihm zur weichen Tonart an der wahren kleinen Terz $\frac{5}{6}$; an deren Stelle nehmen wir die vierte Sayte unsers Systems, die reine Quarte des Tones B, ob sie gleich gegen C nur ein Intervall von $\frac{2}{3}\frac{7}{2}$ ausmacht, und also um ein Comma zu niedrig ist. Weil nun die große Terz zu C den Namen E führt, und die kleine durch ♭E bezeichnet, oder Es genennet wird, so hat die vierte Sayte unsers Systems zwey Namen, und heißt sowol Dis, als Es; und so ist es mit viel andern Intervallen beschaffen. Wenn man nun jeder der zwölf Sayten unsers Systems seine völlige harte und weiche Tonleiter geben wollte, so müßte man anstatt 12 Sayten in der Octav, 21 haben. Man behilft sich inzwischen mit den zwölfen, giebt ihnen aber diese 21 Namen, weil 9 Sayten doppelte Namen haben, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces.

Insgemein nennt man dieses das diatonisch-chromatisch-enharmonische System: im Grund aber wär' es, wenn auch alle Sayten vorhanden wären, nichts, als ein aus 12 harten und eben so viel weichen in einander geschobenen diatonischen Tonleitern zusammengesetztes System. Einige nennen die Töne, für die keine besondere Sayten im System sind, als des, es, fes u. s. f. enharmonische Töne, aber mit Unrecht, weil sie wahre diatonische Stufen einer Tonica sind. Nur die kleinern Fortschreitungen, die sie geben würden, werden enharmonische Fortschreitungen genennt.

*) S. System.

Damit man deutlich begreife, wie in unsrer Musik, ob uns gleich die kleinen enharmonischen Intervalle würklich fehlen, dennoch enharmonische Fortrükungen möglich sind, muß man überhaupt bemerken, daß ein und eben derselbe Ton, nach Beschaffenheit der Harmonie, womit er verbunden ist, uns bald höher, bald tiefer vorkommt, weil das Gehör sich selbst täuscht. Wenn wir Cis im Dreyklang des A dur hören, so machen die übrigen Töne, daß es uns, wie die reine große Terz von A, und also wie wenn seine Sayte $\frac{1}{2}\frac{2}{5}$ wäre, klinget. Dieselbe Sayte, als die kleine Terz von B, scheinet uns auch rein zu klingen, als wenn ihre Länge $\frac{1}{3}\frac{5}{2}$ wäre. Aber jene Höhe macht mit dieser ein Intervall von $\frac{1}{1}\frac{2}{2}\frac{5}{8}$ aus. Dieses ist das eigentliche enharmonische Intervall, um welches man das Ohr täuschen kann. Daher kommt es, daß folgende Fortschreitung,



welche mit dieser völlig einerley ist:

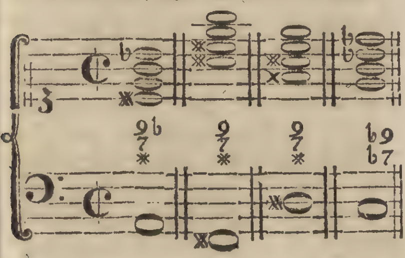


durch richtige Behandlung der Harmonie, eine ganz andre Würkung thut, als die letztere, und fast eben die, die sie thun würde, wenn unser System die kleinen enharmonischen Intervalle würklich hätte.

Es

Es kommt also nur darauf an, daß der Tonsetzer die rechte Behandlung solcher enharmonischer Fortschreitungen verstehe. Da diese Materie insgemein von den Tonlehrern sehr kurz und dunkel vorgetragen wird, so ist nöthig, um die Sache aus den ersten Gründen herzuholen, daß wir hierüber uns etwas umständlich einlassen.

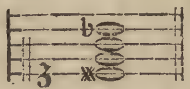
Wenn man, auf welchem Ton es sey, den Septimenaccord mit der kleinen None nimmt, so hat dieser Accord die sonderbare Eigenschaft, daß, da er aus vier über einander liegenden kleinen Terzen besteht, er auch vier verschiedene wahre Grundtöne haben kann, deren jeder, als die Dominante eines Tones, kann angesehen werden, in welchen man durch die Auflösung der Dissonanzen unmittelbar schließen kann; und darin liegt der Grund der enharmonischen Fortrükungen und Ausweichungen. Um dieses deutlich zu verstehen, betrachte man folgende vier Accorde:



Alle diese Accorde sind in den obern Stimmen gleich; sie bestehen aus denselbigen Sayten; nur bekommen sie in andern Accorden andre Namen. Was im ersten und vierten Accord b ist, ist im zweyten und dritten das erhöhte a, oder ais; was im ersten und zweyten Accord cis ist, ist im vierten des, oder das erniedrigte d; u. s. f.

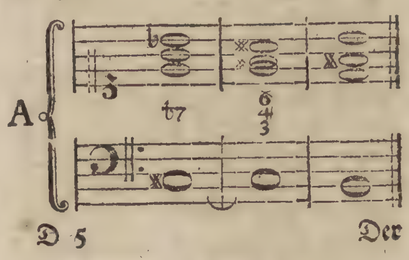
Weil nun im Septimenaccord auf der Dominante die große Terz allemal das Subsemitonium der Tonica ist, dahin man schließen kann, so darf man nur jeden der vier obern Töne dieser Accorde, als die große Terz eines Grundtones ansehen, um die vier verschiedenen Grundtöne zu diesem Accord zu finden. Im ersten Accord ist es Cis, folglich ist der Grundton A; im andern Accord ist es ais, folglich der Grundton Fis; im dritten wird G als die große Terz angesehen, das hier als ein erhöhtes fis angesehen wird, oder × f, folglich ist der Grundton Dis; im vierten endlich wird e als die große Terz angesehen, daher der Grundton C wird.

Hieraus ist offenbar, daß dieser einzige Accord



ein Septnonenaccord vier verschiedener Grundtöne seyn könne, des A, des C, des Dis und des Fis. Folglich kann man aus diesem einen Accord in vielerley Töne schließen. Als Septimenaccord von A, schließt man daraus nach D mol; als Septimenaccord von C, nach F mol; als Septimenaccord von Dis, nach Gis mol; als Septimenaccord von Fis, nach H mol.*)

Da nun aber die obern Töne in allen vier Fällen dieselben bleiben, so kann man mit einer kleinen Veränderung aus einem Ton, anstatt in seine eigene Tonica zu schließen, in die Tonica eines der drey andern schließen, als z. E. aus A in H, wie hier:

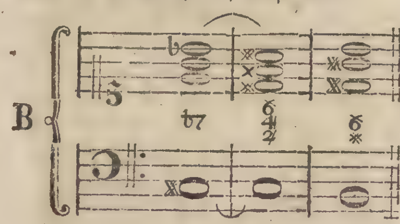


*) S. Cadenz und Ausweichung.

Der erste Accord ist eigentlich der Septnonenaccord von A in seiner ersten Verwechslung, *) wo die gewesene kleine None zur kleinen Septime wird. Weil nun eben diese Harmonie, wenn man nur den Tönen andre Namen giebt, auch auf den Grundton Fis passen kann, so nimmt man im zweyten Accord die zwente Verwechslung des Accords Fis, damit im Basse Cis liegen bleiben könne; und nun geschieht der Schluß durch die ordentlichen Auflösungen in H.

Durch die im zweyten Accord mit der Sayte b vorgenommene Veränderung ist sie, da sie im ersten Accord die Septime war, die unter sich nach a hätte gehen müssen, zur übermäßigen Sexte worden, die nun über sich in h tritt. Dieses ist also ein enharmonischer Uebergang, dessen Wesen darin besteht, daß eine Dissonanz in zwey hinter einander folgenden Accorden, in zweyerley Gestalt erscheint, und dadurch ihre Natur so ändert, daß sie eine andre Auflösung, wodurch man auch in einen ganz andern Ton schließen kann, bekommt.

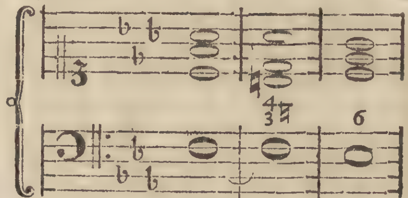
So hätte man auch durch eine andre enharmonische Veränderung aus A den Schluß in Gis wol machen können; nämlich auf diese Art:



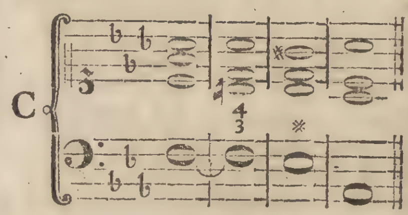
da im zweyten Accord, wo Dis der eigentliche Grundton ist, dessen dritte Verwechslung **) genommen wird. Hier wird, was im ersten Accord g war, als ein erhöhtes fis angesehen, und wird dadurch zum Subsemitonio der Octave des folgenden Grundtones.

*) S. Verwechslung oder Dreyklang.
**) Nämlich da die Septime in den Baß kommt. S. Septimenaccord.

Man wird also von der wahren Beschaffenheit der enharmonischen Gänge einen richtigen Begriff bekommen, wenn man sie als solche, mit einem Accord, ohne seine Sayten auf dem Clavier zu verändern, vorgenommene Abänderungen ansieht, wodurch er tüchtig wird, den Schluß in einen andern Ton zu lenken, welches ohne diese Veränderung nicht hätte geschehen können. Wenn also dieses



ein ordentlicher Schluß nach C mol wäre: so wird durch die, in dem hiernächst stehenden Beyspiel im dritten Accord vorgenommene enharmonische Veränderung der Schluß nach A mol bewürkt:



Ueberhaupt also entstehen die enharmonischen Gänge aus einer Verwechslung des Septnonenaccordes, darin die None bis in die folgende Harmonie liegen bleibt und dort eine enharmonische Rükung thut, wodurch sie zum Intervall, meistentheils zum Subsemitonio, einer andern Tonart wird, in welche der Schluß geschieht. Also ist in dem mit A bezeichneten Beyspiel, der erste Accord die erste Verwechslung des Accords der Septime und None auf A, da die gewesene None nun die Septime wird. Anstatt, daß diese, nach der gewöhnlichen Art der None,

auf

auf derselben Harmonie sich auflösen sollte, *) bleibet sie bis auf die folgende Harmonie liegen, wo sie itzt durch die kleine enharmonische Veränderung des b in ais zur übermäßigen Sexte wird, und als Subsemitonium des nächsten Tones im folgenden Accord in die Höhe tritt.

In dem mit B bezeichneten Beyspiel, ist der erste Accord, wie in dem vorhergehenden, die erste Verwechslung des Accords A; die kleine Septime oder gewesene None, bleibt ebenfalls liegen, und wird auf dem nächsten Accord durch dieselbe enharmonische Veränderung zur großen Sexte, und was G war, wird nun als ein erhöhtes Fis angesehen. Hier ist der eigentliche Grundton Dis mit der Septime, die durch die dritte Verwechslung in den Baß gekommen ist.

In dem dritten Beyspiel C, ist der eigentliche Grundton des zweyten Accords der Ton G, dessen kleine None der oberste Ton as ist, und dessen Septime in den Baß gesetzt worden. In dem nächsten Accord wird dieses as in gis verwandelt, wodurch es zum Subsemitonio der Octave des nächsten Haupttones wird.

Da bey allen diesen enharmonischen Gängen der ursprüngliche Septnonenaccord nie selbst, sondern immer in einer Verwechslung genommen wird, so kann die None ihren Namen nicht behalten, und wird in der ersten Verwechslung des Accords zur kleinen Septime. Dadurch ist Rousseau **) verführt worden, diesen Accord der kleinen Septime für einen Grundaccord zu halten, und es zu übersehen, daß die Septime darin nur ein Vorhalt der Sexte ist, die aus einem verwechselten Nonenaccord kommt. Die wahre Septime, die wir auch die wesentliche nennen, †) ist von der Natur, daß die Harmonie von dem Accord, wo sie sich befindet, allemal fünf Töne fallen oder vier Töne steigen muß, wie an seinem Orte bewiesen wird.

*) S. Vorhalt.
**) Diction. Art. Enharmon.
†) S. Septime.

Es ist oben angemerkt worden, daß auf unsern Clavieren und Orgeln die enharmonischen Rükungen nicht fühlbar sind, indem z. B. gis und as nur eine Sayte, oder nur eine Pfeiffe haben. Dieses hindert aber nicht, daß man die kleine Rükung um das Intervall $\frac{125}{128}$, wegen des Einflusses der übrigen zur Harmonie gehörigen Töne, nicht empfinden sollte. Diese Empfindung ist so gewiß, daß gute Sänger eine würkliche Rükung in der Stimme machen. Wenn ein Sänger, da er den Grundton F hört, die kleine Terz as dazu singt, hernach aber im Baß anstatt F, der Ton E mit der reinen Quinte h genommen wird, so ist ihm nicht möglich das as noch länger beyzubehalten. Es macht gegen E eine verminderte Quarte, und gegen h, womit sein Ohr gerührt wird, eine übermässige Secunde: dieses bewegt ihn einen so übel harmonirenden Ton fahren zu lassen und gis, als die reine Terz von E, zu nehmen. Also geschieht eine würkliche kleine enharmonische Rükung in seiner Stimme, und eben dieses thun auch die guten Spieler.

Aus der Entwiklung der eigentlichen Beschaffenheit der enharmonischen Uebergänge läßt sich schon abnehmen, wo sie können gebraucht werden. Nämlich 1) da, wo man plötzlich von einem Ton in einen sehr entfernten, oder sehr abstechenden, ausweichen muß, wie in Recitativen oft geschieht, da eine Person etwas fröhliches sagt, und unversehens von einer andern, die etwas verdrießliches anzubringen hat, unterbrochen wird. 2) In dem Gesang selbst, beym Ausdruk solcher Leidenschaften, die etwas schmerzhaftes haben,

haben, oder schnell eine andre Wendung nehmen.

Entfernung.

(Mahlerey.)

Der scheinbare Abstand eines Gegenstandes im Gemählde von denen, die auf dem vodersten Grund desselben stehen. In der Natur selbst ist diese Entfernung würklich, im Gemählde aber ist alles gleich weit von dem Auge entfernt. Dennoch aber muß nach Beschaffenheit der Vorstellung eines weit und das andre nahe scheinen. Die Kunst das Auge in diesem Stük zu betrügen, und einen Gegenstand weit von einem andern zurükweichen zu machen, ist ein wesentlicher Theil der Kunst zu zeichnen und zu mahlen.

Die Entfernung eines Gegenstandes, so weit nämlich das Auge davon urtheilet, wird in der Natur aus drey Umständen erkennt: aus der scheinbaren Verkleinerung, welche die Entfernung nothwendig mit sich bringt; aus der Undeutlichkeit der Umrisse; und aus der Schwäche des Lichts und Schattens. Ueber den ersten Punkt kann der Mahler, wenn er sein Werk nach der Natur zeichnet, nicht wol fehlen. Setzet er aber die Arbeit nach seiner eigenen Erfindung zusammen, so muß er die Entfernung der verschiedenen Gründe erst festsetzen, und hernach jedem Gegenstand die Größe geben, welche die Regeln der Perspektiv erfodern.

In Ansehung des zweyten Punkts müssen zwey Dinge in Betrachtung gezogen werden. Der Mahler muß nämlich aus der Optik wissen, was für Theile eines Gegenstandes in einer gegebenen Entfernung noch sichtbar sind, z. E. auf was für eine Weite man in einem Gesicht die Augen, oder in einem Haus die Fensterscheiben noch unterscheiden kann oder nicht. Daraus erkennet er, was für einzele Theile in einer gewissen Entfernung noch anzuzeigen sind oder nicht; allein die Hauptbetrachtung muß von der Beschaffenheit der Luft und der hellen oder dunklern Farbe des Grundes, der hinter dem Gegenstand ist, hergenommen werden. Beyde Punkte erfodern eine nähere Erläuterung.

In Gegenden, wo man weit entfernte Gegenstände entdekt, wie in bergichten Ländern, hat man oft Gelegenheit wahrzunehmen, daß nach Beschaffenheit der Luft, entfernte Gegenstände einmal sehr viel näher, als andere mal scheinen. Bey einer sehr hellen und harten Luft, die insgemein ein Vorbote des den Tag darauf kommenden Regens ist, scheinen die entferntesten Gegenstände, z. E. Berge, sehr viel näher zu seyn, als wenn die Luft voll aufsteigender Dünste, oder mit einem unsichtbaren Nebel angefüllt ist, der alles weich macht. Was man das eine mal zwey Meilen weit von sich schätzet, erscheint im andern Fall gewiß acht Meilen weit.

Der Mahler hat demnach zuvoderst auf den Ton, oder den Grad der Duftigkeit, den er der Luft geben will, acht zu haben. Denn nach diesem richtet sich die scheinbare Entfernung in Absicht auf die härtere oder weichere Umrisse, und des schwächern oder stärkern Lichts. Je dunkler und lebhafter das Blaue des Himmels ist, je weniger ist die Luft duftig, und je härter die Umrisse. Wenn demnach alle Theile der Landschaft nach ihrer scheinbaren Größe gezeichnet worden, und der Mahler dabey nöthig findet, die hintern Theile derselben noch weiter zu entfernen, als ihre Verjüngung nach der Linienperspektiv mit sich bringt, so muß er wissen, seiner Luft einen duftigen Ton zu geben. Dieses geschieht, wenn er das Blaue des Himmels stark mit Weißem vermengt, so daß es

beson-

besonders gegen den Horizont zu beynahe ganz verschwindet. Da nun bey einer solchen Luft die Umrisse der entferntesten Gegenstände ungewiß werden, so muß er die weißliche Farbe der Luft über die schwachen Umrisse der letzten Gegenstände hereinspielen lassen.

Hiernächst müssen alle Farben der Gegenstände den Einfluß dieser duftigen Luft fühlen. Jede Farbe wird undeutlicher, als mit einem weißlichten Staub überstreut. Die Schatten werden überall schwächer. Was sonst die würkliche Entfernung thäte, das thut jetzo blos die dichtere Luft zwischen dem Auge und den Gegenständen. Man weiß, daß sowol durch die große Entfernung, als durch die duftige Luft das Schwarze bläulicht, und das Bläulichte weiß wird. Hätte ein Mahler genaue Beobachtungen über die Einmischung der Farben, welche bemeldte Umstände in den eigenthümlichen Farben der Körper verursachen, so könnte er jeden Gegenstand nach seiner Entfernung färben.

Gegenstände, die nah am Horizont sind, verlieren sowol die eigenthümliche Farbe, als das Licht und den Schatten in geringerer Entfernung, als hohe Gegenstände, welches da Vinci schon angemerkt hat. Es läßt sich nicht bestimmen, in welcher Entfernung die Körper von jeder Farbe dieselbe ganz verlieren; weil dieses auf die mehr oder weniger helle Luft ankommt. Es ist also nothwendig, daß der Mahler die Natur unaufhörlich zu allen Tageszeiten, und in allen Abwechslungen des Wetters und der Jahrszeiten genau beobachte. Dabey ist ihm noch zu rathen, die scharfsinnigen Beobachtungen des da Vinci *) über diese Materie wol zu studiren. **)

*) S. Traité de la peinture par L. de Vinci, Chap. 68. 102. 106. 107.

**) S. Luftperspektiv.

Entrüstung.

(Schöne Künste.)

Der höchste Grad des Unwillens gegen das, was uns Böse scheint. Eine Leidenschaft, die sich die Künstler sehr wol können zu Nutze machen. Wir sind gar sehr geneigt durch diese Leidenschaft, wenn wir sie an andern sehen, und wenn sie uns dabey die Gerechtigkeit ihres Unwillens erkennen lassen, uns ebenfalls zum Unwillen gegen das Böse hinreißen zu lassen. Wer kann sich enthalten, beym Lesen des vierten Epodos des Horaz gegen den Menas aufgebracht zu werden, zumal da, wo die Entrüstung des Dichters am höchsten steigt, der sich über einen aus dem niedrigsten Staub zu hohen Ehren erhobenen Böswicht also ausläßt:

Sectus flagellis *Hic* triumviralibus,
Praeconis ad fastidium,
Arat Falerni mille fundi jugera,
Et Appiam mannis terit;
Sedilibusque magnus in primis eques,
Othone contempto sedet.

Daß auch in den zeichnenden Künsten diese Leidenschaft richtig auszudrüken sey, beweist Raphaels Carton von der Geschichte des Ananias, wo der Apostel Petrus in würklicher Entrüstung erscheint.

Der Künstler, der gegen eine in hohem Grade schädliche Sache Abscheu erweken will, kann dieses am gewissesten durch einen guten Ausdruk der Entrüstung erhalten. Aber der Ausdruk der Rede muß dabey äußerst lebhaft, stark und schnell seyn, sonst wird der Eindruk geschwächt. Die Strafpredigt, die Noah den Giganten hält, als sie durch Menschenopfer die Satane gewinnen wollen, ist nicht durchaus in dem Ton der Entrüstung: *) die Worte: Dieser Greuel noch fehlte, und diese:

Eine

*) S. Noachide V. Ges. S. 131 f.

Eine verruchtere That war übrig, die durft' er begehen;
Mit den Söhnen der Hölle sich gegen den Höchsten verbinden.

sind in dem wahren Ton der Entrüstung; aber übrigens ist die Rede zu lang und zu umständlich.

Entsetzen.

(Schöne Künste.)

Jst ein sehr hoher Grad des Schrekens, und also, wie alle Leidenschaften, ein Gegenstand der schönen Künste. Das Entsetzen wird entweder abgebildet, oder es wird durch entsetzliche Gegenstände erweket: das letztere kann nur im Drama oder in der Rede geschehen; denn keine bloße Beschreibung, auch des entsetzlichsten Gegenstandes, wird ein würkliches Entsetzen verursachen; man fühlt blos ein Schaudern, ohne würkliches Schreken. So liest man in der Odyssee die entsetzliche Scene, die Ulysses in der Höhle des Cyclopen hat ansehen müssen, ohne alles Entsetzen. Nichts könnte entsetzlicher seyn, als die erstaunlichen Scenen der einbrechenden Sündfluth, wie sie in dem achten und neunten Gesang der Noachide beschrieben werden. Um auch zugleich Beyspiele zu geben, wie das Ensetzliche groß zu beschreiben sey, wollen wir einige Stellen dieser Beschreibung hersetzen:

Furchtsam schwebte der Mond im Weste, der Spiegel der Sonne;
Damals mit voller Scheibe — —
— — Statt Licht der Erde zu bringen,
Und für die Menschen Trost, vermehrt er die Schreken des Himmels;
Denn er entwarf in dem Dunstkreis der Erd' ungeheure Gesichte,
Welche die Furcht noch furchtbarer mahlte; Gestalten des Todes,
Sebel und Pfeil und Wagen mit Sensen, und Baaren mit Leichen.
Ueber der Luft und dem Land saß taub, und unglükweissagend
Fürchterlich Schweigen. —
— — Einbrechende Kälte
Zeugt in dem warmen Clima den Winter; die Thiere des Feldes
Rochen den Tod, der über sie schwebt', und heulten gen Himmel.
Aengstlich reketen diese den spitzigen Kopf aus der Höhle,
Andre liefen die Läng' und die Queer, itzt vorwärts, dann rükwärts,
Ohne Ruhe; noch andere drängten sich dicht an einander,
— — — —
— Da verließen die Wasser des Oceans ihre Gestade,
Hoben den Rüken empor und schwellten gegen den Stern auf.

* *

Von der Gewalt in der Grundlag' unwiderstehlich erschüttert,
Fielen die Thürme zu Trümmern; die Tempel und hohen Palläste,
Hügel sanken auf Hügel, und Klippen stießen an Klippen.
Als die Planeten so kämpften, zerriß der Dunstball des Schweifsterns.
Seiten wie vorgebürgte Gestad' entschlüpften zur Erden,
Wanden um sie sich herum, in schwarzen wolkichten Schläuchen.
— — — —
Niemals zuvor, noch hernach, hieng solcher eiserner Himmel
Ueber dem Land.

* *

Oefters erhellte die tödtlichen Schatten ein schlängelndes Blitzen,
Breit wie ein Strohm und kreuzend vom Aufgang zum Untergang; Donner
Brüllten mit schmetternder Stimm' und unter die Stimme des Donners
Heulte Verzweiflung. Der Tod war in allen Gestalten vorhanden;
Hing in der Luft, und wühlt in der Erd' und stürmte vom Meer her;
Wo man hinsah', da droht' allgegenwärtig sein Antlitz.
Aber itzt rissen die Bande der Wolken, die Urnen und Schläuche
Thaten sich auf und gossen cometische Meere hinunter.
Wen nicht die Erde begrub, den ergriffen die Fluthen, sie schleppten
Unerbittlich zum Tod Nationen von Menschen und Thieren.
Von der gehörnten Fluth gespart, auf Berge geflohen
Standen da dünne Schaaren, den Tod nur länger zu schmeken;
Keuchten nach Luft und umschlangen mit beyden Armen die Bäume,
Eine Frist von drey Athemzügen vom Tod zu gewinnen.

Ueber

Ueber sie rauschte die Fluth mit Riesenschritten; nicht müde
Bis sie die Erde durchwandert hatte, von Pole zu Pole.

Eben so groß ist die Beschreibung der über die Einwohner der Thamista einbrechenden Fluth im IX. Gesange:

Als mit dem dämmernden Abend die Nacht vom Abgrund herauf kam,
Hörten sie tief ein dumpfig Gebrüll, das unter der Erde
Kreuzend von Süden nach West hinrollte; von fiebrischem Aufruhr
Bebte die Erde, die Thürme wankten wie Trunkene wanken.
Hier und da schwoll das Land, und neue Hügel entstanden,
Die bald rissen und dike cylindrische Säulen gen Himmel
Bleyrecht thürmten; die spaltenden schwarzen Gipfel
Sprützeten Ströhme Gewässers von sich mit wildem Getöse.

— — — —

Bald kam schwärzer, als Nacht, von Wirbelwinden getrieben,
Ueber das Land ein eiserner Himmel, und Wolken auf Wolken
Hingen herab, zusammen gebirgt. Die Menschen auf Erden
Sahen sie hangen, sie sahen die Stirne des Tods in dem Anblik.
Plötzlich zerrissen die äußersten Bande der Wolken, sie platzten
Aufgelöset mit fallenden Seen zur Erde: der Regen
Zog ungeheure Furchen in Auen und sandigten Ebnen,
Neue Bette von Ströhmen, die ihre Gestade verließen,
Und nach kurzem in Meere verwandelt, die Felder bedekten.

— — — —

Von der Verzweiflung betäubt, von aller Hülfe verlassen,
Stand Thamista mit stummer Erwartung darniedergeschlagen.
Denn wem wollten sie flehn? — —

— — — —

Wenn sie die Hände noch rungen, die Brust im Staube sich schlugen,
Wars nur ein blinder Trieb und ein Winseln ohne Gedanken.

— — — —

Von der Furcht vor der Zukunft betäubt, vom Troste verlassen,
Wünschten sie winselnd den Tod und flohn ihn mitten im Wünschen.

— — — —

Unter dem Winseln der Sünder vergaß die Fluth nicht zu steigen,
Nicht, sie mit ehernen Hörnern zu fassen und dahin zu reißen,
Wo der Tod sie mit unersättlicher Mordlust erwartet.

Man wird schwerlich etwas Entsetzlicheres erdenken, als die hier beschriebenen Scenen; aber, wie schon gesagt worden, die Beschreibungen des Entsetzlichen erweken nur Schaudern und Bewundrung. Der Dichter muß das Entsetzliche eben so brauchen, wie die Natur das Schrekhafte überhaupt braucht, den Menschen von verderblichen Dingen abzuschreken. Die Natur erwekt Schreken und Entsetzen da, wo der Mensch etwas, das plötzlich seinem Leben droht, gewahr wird; der Dichter muß dasselbe erweken, wo er Gefahr läuft in große Verbrechen zu fallen.

Verschiedene Kunstrichter sprechen von den schönen und lebhaften poetischen Schilderungen solcher Gegenstände, die in der Natur traurige oder ängstliche Empfindungen oder gar Entsetzen erweken, auf eine Weise, als wenn sie glaubten, der Dichter müsse sie blos zur Belustigung seiner Leser brauchen, so wie etwa ein Mahler durch eine sehr gute Abbildung eines häßlichen oder fürchterlichen Thieres zu gefallen sucht. Es ist nicht zu läugnen, daß dergleichen Schilderungen gefallen; nicht nur, weil man die Kunst darin bewundert, sondern auch, weil man überhaupt an aufwallenden Empfindungen, die nur eingebildete, uns mit keinem Uebel drohende Gegenstände zum Grunde haben, ein Gefallen hat. Allein es ist schon anderswo *) angemerkt worden, daß dieses doch der geringste oder unerheblichste Gebrauch ist, den Künstler aus ihrem Vermögen, Empfindungen zu erweken, machen können. Weit wichtiger ist es also, daß in den Künsten, so wie in der Natur, die Empfindun-

*) S. Empfindung.

pfindungen zu ihrem wahren Endzwek gebraucht werden.

So hat Aeschylus das Entsetzen in seinen Eumeniden gebraucht, um tiefe Eindrüke des Abscheues für das erstaunliche Verbrechen des Orestes, der seine Mutter ermordet hatte, in seinen Zuschauern zu erweken; und so braucht es auch Shakespear in verschiedenen seiner Trauerspiele.

Es ist vorher angemerkt worden, daß die Beschreibung entsetzlicher Gegenstände kein würkliches Entsetzen machen: also hat der Dichter nicht leicht zu befürchten, daß er damit zu stark rühren werde; wenn er nur das Entsetzliche nicht durch solche Gegenstände zu schildern sucht, die einen physischen Ekel oder Abscheu erweken. Hierüber findet man verschiedene richtige Betrachtungen in den Briefen über die neueste Litteratur.*) Horaz hat in Rüksicht auf die Mäßigung des Entsetzlichen gesagt:

Nec pueros coram populo Medea trucidet.

und in dem angezeigten Werk wird hierüber diese gründliche Bemerkung gemacht, daß durch dergleichen Vorstellungen das Pantomimische der Poesie die Aufmerksamkeit entzieht, und sich derselben zu ihrem eigenen Besten bemeistert; daß gewaltsame sinnliche Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst verdunkeln. Man könnte noch einen andern Grund hinzuthun, der auch zugleich begreiflich macht, in welchen Fällen überhaupt eine große Mäßigung im Entsetzlichen statt habe. Nämlich, wie Solon zur Bestrafung der Vatermörder kein Gesetz gemacht hat, weil er glaubte, der bloße Begriff dieses Verbrechens sey hinlänglich, einen Athenienser davon abzuschreken: so ist es auch mit manchen andern Dingen beschaffen, davon man nicht nöthig hat, die Menschen durch ein künstlich erregtes Entsetzen abzuschreken. So haben sie einen natürlichen Abscheu vor dem Tode; deßwegen ist es nicht nöthig, ihn in seiner entsetzlichsten Gestalt vorzustellen. Jedermann fürchtet sich vor starken Verletzungen der Gliedmaßen, und braucht darin nicht durch Abbildung eines von Wunden bedekten Menschen bestärkt zu werden. So verhält sich die Sache mit verschiedenen Arten des Entsetzlichen, das unlängst gegen allen Geschmak und gegen die gesunde Critik verschiedentlich auf den französischen und deutschen Schaubühnen ist eingeführt worden. Der bloße Begriff, daß ein Vater den Gedanken bekommt sein geliebtes Kind, um es für der großen Noth, die er selbst fühlt, zu bewahren, umzubringen, ist entsetzlich genug; und der ist ein Barbar und ein ganz unempfindlicher Mensch, der nöthig hat, um dieses Entsetzen recht zu fühlen, die Handlung selbst zu sehen, oder im epischen Gedicht eine lebhafte Beschreibung davon zu lesen.

Also müssen gewisse abscheuliche Dinge, deren bloßer Begriff hinlänglich schrekt, nie lebhaft beschrieben, vielweniger im Gemählde oder gar auf der Schaubühne vorgestellt werden, wo man das Auge davon wegwendet, und also nicht einmal die eigentliche Empfindung, die der Künstler hat erweken wollen, gehörig bekommt. Es ist eine große Schwachheit zu glauben, daß man durch dergleichen Dinge rührender werde, da man blos ekelhaft wird. Wer für Canibalen arbeitet, mag solche gewaltsame Mittel zu rühren vielleicht nöthig haben; aber wer es mit Menschen zu thun hat, deren Gefühl schon etwas verfeinert ist, der scheucht sie mit solchen Dingen von der Bühne weg. Es ist gerade damit, wie mit einer ganz entgegengesetzten Empfindung, nämlich der Wollust. Wer nur

*) im V Th. Br. 83. 84.

nur einigermaßen ein feines Gefühl hat, wird die Gegenstände der Wollust allemal gern mit einem Schleyer bedekt sehen; sobald man ihn durch Wegrükung desselben auf das stärkste rühren will, wird er abgeschrekt und bekommt Ekel, für Begierde. Nur ganz grobe Seelen, oder so sehr abgenutzte Wollüstlinge, deren Gefühl durch übertriebenen Genuß völlig stumpf worden, haben so starke Reizungen nöthig. Für solche grobe Seelen sehen uns die an, die uns nie durch feinere Gegenstände rühren, sondern durch die gröbsten erschüttern wollen. Sie gleichen den Köchen, die für ihre schwelgerischen Herren alles mit beißenden Gewürzen zurechte machen müssen, weil sie sonst gar nichts davon schmeken.

Entwiklung.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich die Zergliederung oder Auslegung des Mannigfaltigen, das in einer Sache liegt, und ist von der Auflösung unterschieden. Diese macht das Ungewisse gewiß, das Zweifelhafte bestimmt; stellt die Ordnung her, wo sie nicht vorhanden schien; jene läßt uns das, was würklich in einer Sache liegt, erkennen, indem sie uns eines nach dem andern von den in ihr liegenden Dingen klar vor Augen legt. Das Verworrene, oder das, was so scheint, wird aufgelöset, und das Zusammengelegte wird entwikelt. Ein Begriff wird entwikelt durch die Erklärung, ein Gedanken durch Zergliederung desselben; aber weder der eine, noch der andre wird aufgelöset, es sey denn, daß etwas räthselhaftes oder unbegreiflich scheinendes darin gewesen sey. Die Auflösung gebiehrt Gewißheit und Richtigkeit; die Entwiklung aber Deutlichkeit. Da nun diese bey den schönen Künsten verschiedentlich in Betrachtung kommt, *) so ist auch die Entwiklung in der Theorie derselben zu betrachten.

Sie ist überall nöthig, wo die Gegenstände nicht anders, als durch eine völlige Deutlichkeit ihre Würkung thun können. Der Redner muß die Hauptbegriffe, auf denen seine Beweise beruhen, entwikeln; die Gedanken, auf deren Deutlichkeit viel ankommt, die Gesinnungen, die Charaktere, die Handlungen müssen überall, wo sie als Hauptgegenstände, nicht aber blos zufällig im Vorbeygehen erscheinen, gehörig entwikelt werden.

Begriffe werden, wie schon angemerkt worden, durch Erklärungen entwikelt, auch wo diese fehlen, oder sonst nicht nöthig sind, durch Zergliederung. Wenn Virgil sagt:

> Obstupui, steteruntque comae,
> vox faucibus haesit.

so drükt er im ersten Wort den Hauptbegriff des Entsetzens aus: was er aus der Zergliederung desselben hinzuthut, gehört zur Entwiklung. Es versteht sich von selbst, daß nur die wichtigsten Begriffe, auf deren Kraft viel ankommt, die Entwiklung nöthig haben.

Gedanken werden ebenfalls durch Zergliederung entwikelt; zum Beyspiel davon kann folgendes dienen. Cicero wollte in einer Rede**) sagen: ich merke wol, daß ich über eine so abscheuliche Sache nicht reden kann, was und wie ich wollte; weil dieser Gedanke da wichtig war, so entwikelt er ihn also: †) „Ich sehe wol ein, daß ich von so wichtigen und dabey so abscheulichen Dingen,

*) S. Deutlichkeit.

**) Pro Roscio Amerino.

†) De his rebus tantis tamque atrocibus, neque satis commode dicere, neque satis graviter conqueri, neque satis libere vociferari posse intelligo; nam commoditati ingenium, gravitati aetas, libertati tempora sunt impedimento.

gen, weder geschikt genug reden, noch ernstlich genug klagen, noch frey genug meine eifernde Stimme dagegen erheben kann; zu dem ersten fehlt mir die Fähigkeit, zu dem andern das Ansehen, welches das Alter giebt, und der Freyheit stehen die Umstände der Zeit im Weg.“ Gesinnungen und Charaktere werden entwikelt, wenn die wesentlichsten Fälle, bey denen sie sich äußern, und durch die man ihre völlige Natur erkennen lernt, herbeygebracht werden; diese Fälle müssen aber würklich verschieden seyn, nicht immer derselbe Fall unter andern Umständen. So entwikelt sich in der Ilias der Charakter des Achilles durch vielerley, würklich verschiedene Fälle; und so wußte Richardson in der Clarisse und in dem Grandison, jeden Charakter, auch jede Gesinnung völlig zu entwikeln; und kann in diesem Theil der Kunst, als das beste Muster, das der Dichter zu studiren hat, vorgeschlagen werden.

Die Entwiklung der Leidenschaften, hat ihre besondern Schwierigkeiten, wenn sie entweder einen etwas ungewöhnlichen Gang nehmen, oder zu einer ungewöhnlichen Größe steigen: in beyden Fällen ist es schwer alles so zu veranstalten, daß nirgend etwas unnatürliches oder gezwungenes mit unterlaufe. Dazu gehört eine große Kenntniß des menschlichen Herzens und eine gute Bekanntschaft mit vielerley Charaktern der Menschen. Die seltsamsten Aeußerungen der Leidenschaften entstehen oft aus Kleinigkeiten, ohne welche sie unbegreiflich seyn würden. Als ein Muster einer sehr geschikten und guten Entwiklung einer bis auf das äußerste gestiegenen Leidenschaft haben wir in Geßners Abel, wo der so gar unnatürlich scheinende Haß des Cains auf eine meisterhafte Art von dem Dichter entwikelt wird.

Man kann bey der Entwiklung eines Gegenstandes zweyerley Absichten haben; nämlich den Eindruk desselben zu schwächen, oder ihn zu verstärken. Einige Sachen scheinen groß und wichtig, so lange man sie im Ganzen ansieht, werden aber gering, nachdem sie entwikelt worden; da hingegen andre gering scheinen, und erst durch die Entwiklung ihre Größe zeigen. Von dem erstern haben wir ein Beyspiel in der gerichtlichen Handlung, da Cicero den Annius Milo vertheidiget. Es entstund ein grosser Lerm in Rom, daß Milo den Clodius auf offener Landstraße angefallen und ermordet habe. Dieses ist allerdings eine Sache, die dem ersten Anscheine nach abscheulich und rachschreyend scheint. Cicero entwikelt in seiner Vertheidigung des Milo die ganze Sache, und dadurch verschwindet das Abscheuliche derselben. Eben dieser Redner giebt uns in seiner Rede von der Austheilung der Aeker auch ein schönes Beyspiel des zweyten Falls. Der Vorschlag einige Aeker der Republik an arme Bürger auszutheilen scheinet, wenn man ihn obenhin ansieht, billig und vernünftig, auch zum Besten der Armuth ausgedacht zu seyn. Aber Cicero entwikelt alle Folgen desselben so, daß man ihn hernach, als ein verrätherisches Projekt gegen die Republik und selbst gegen die Freyheit des Volks ansicht. So sehr viel kommt auf eine geschikte Entwiklung an.

Entwurf.

(Schöne Künste.)

Ein Werk, das nur nach seinen Hauptheilen zusammengesetzt, in keinem einzeln Stük aber ausgearbeitet worden, so daß darin nichts, als die Vereinigung der Haupttheile ins Ganze zu sehen ist. Dem Entwurf muß die Erfindung des Ganzen und der

der dazu gehörigen Hapttheile vorhergehen. Er ist die erste sichtbare Darstellung des ganzen Werks, und wird zu dem Ende vorgenommen, daß man von der Vollkommenheit des Ganzen ein sicheres Urtheil fällen könne, ehe jeder einzele Theil ausgearbeitet wird.

In der Rede ist die Anordnung der Hauptsätze, wodurch der Endzwek der Rede erhalten wird, der Entwurf. Wenn der Redner diese Sätze ohne Ausführung und Beweise derselben, ohne die Uebergänge, welche die Verbindungen anzeigen, kurz hinschreibt: so hat er seine Rede entworfen. So entwirft der Mahler sein Gemählde, wenn er die Hauptgegenstände in der Ordnung oder Verbindung, wie er sie in der Phantasie sich vorstellt, anzeiget und obenhin zeichnet, ohne auf die Ausführung der Zeichnung dabey zu achten. Der Dichter entwirft ein Trauerspiel, wenn er die Hauptumstände der Handlung der Ordnung nach anmerkt.

Bey jedem Entwurf muß demnach die Hauptaufmerksamkeit beständig auf das Ganze gerichtet seyn, damit man sehe, wie jeder Haupttheil darauf abziele; da man bey der Ausarbeitung seine Gedanken hauptsächlich auf die Vollkommenheit der Theile richtet. Und hieraus erhellet die Nothwendigkeit, daß ein Künstler sein Werk entwerfe, eh' er es ausführt. Denn die Aufmerksamkeit, die er bey der Ausführung auf so viel einzele Dinge richtet, welche unmittelbar nur die besondern Theile angehen, würde nothwendig die, welche er dem Ganzen schuldig ist, schwächen.

Ohne den Entwurf wird der Künstler gar oft bey der Ausführung einzeler Theile eine unnütze Arbeit vornehmen, indem es sich vielleicht finden wird, daß die schon sorgfältig ausgearbeiteten Sachen wieder müssen verworfen werden, weil sie zum Ganzen nicht passen. Der Entwurf dienet auch dazu, daß die gemachte Erfindung, die man leicht wieder verlieren könnte, dadurch festgehalten wird.

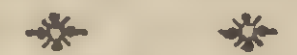
Aus allen diesen Ursachen ist dem Künstler zu rathen, daß er sich angewöhne, jedes Werk, nachdem er es in seinem Kopf erfunden und angeordnet hat, so flüchtig und geschwind zu entwerfen, als ihm möglich ist. Die geringste Zerstreuung der Aufmerksamkeit, die er auf das Ganze bey der Zusammensetzung gerichtet hat, kann ihm einige Theile in der Phantasie auslöschen, die er vielleicht hernach nicht wieder findet. Es geschiehet oft, daß man, ohne Vorsatz, durch gegebene Gelegenheiten, oder zufällige Verbindungen gewisser Vorstellungen in glüklichen Augenbliken Dinge von großer Schönheit erfindet. Diese glüklichen Augenblike muß der Künstler nicht versäumen. Er muß sogleich das, was er erfunden hat, entwerfen, wenn er auch gleich nicht alsobald einen Gebrauch davon machen könnte; sonst läuft er Gefahr, daß das schöne Ganze, welches sich so glüklicher als zufälliger Weise in seiner Phantasie gebildet hat, plötzlich wieder verschwindet, oder daß sich wenigstens Hauptheile daraus verlieren, deren Mangel die ganze Erfindung zernichtet.

Dazu ist gut, daß ein Künstler sich eine schnelle Art zu entwerfen angewöhne, damit er, wenn seine Einbildungskraft glüklich erhitzt ist, sogleich sich dies Feuer zu Nutze mache, eh' es auslöscht. Von diesen glüklichen Augenbliken sind in dem Artikel Begeisterung verschiedene hieher gehörige Anmerkungen.

Damit aber der Künstler eine desto größere Fertigkeit im schnellen Entwerfen erlange, so muß er sich fleissig darin üben. So oft ihm eine gute Erfindung einfällt, so entwerfe

er dieselbe, wenn er gleich sich nicht vorgesetzt hat, das Werk auszuführen, nur damit er sich auf künftige Fälle übe.

Dieses thun alle große Meister, und daher kommen diese häufigen, blos flüchtig gezeichneten Entwürfe der besten Mahler, die man in den Cabinetten der Liebhaber findet, und die niemals in würklich ausgeführten Gemählden angetroffen werden. Dergleichen Entwürfe, wenn sie von großen Meistern sind, werden oft höher geschätzt, als ausgeführte Arbeiten, weil das ganze Feuer der Einbildungskraft darin anzutreffen ist, das oft in der Ausführung etwas geschwächt worden. Der Entwurf ist das Werk des Genies; die Ausarbeitung aber ist vornehmlich das Werk der Kunst und des Geschmaks.



Bündiger und bestimmter sind die Ursachen von den Vorzügen der Skizze vor ausgeführten Kunstwerken von Hemsterhuis, in dem Briefe über Bildhauerey (verm. Schriften Th. 1. S. 18.) angegeben.

Episch.

(Dichtkunst.)

Dieses Wort ist aus dem Griechischen und Lateinischen in die deutsche Kunstsprache aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur Epopee oder zum Heldengedicht gehört, welches auch das epische Gedicht genennt wird. Von diesem Gedichte selbst handeln wir unter seinem deutschen Namen;*) hier wird blos der Gebrauch dieses Beyworts erkläret. Man kann also dieses Wort von jedem Gegenstand brauchen, um seine Beziehung auf das Heldengedicht anzuzeigen. Daher sagt man, ein epischer Dichter, eine epische Auszierung oder Behandlung, der epische Ton des Vortrages, eine epische Erzählung.

*) S. Heldengedicht.

Die wahre Natur des Epischen, nach der Materie oder nach der äußerlichen Form betrachtet, wird in dem Artikel Heldengedicht entwikelt.

Episode.

(Dichtkunst.)

So nennte man ehemals, nach des Aristoteles Bericht, die Scenen des Drama, die zwischen den Gesängen des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet ursprünglich etwas, das nach dem Gesang, oder zwischen den Gesängen steht. Anfänglich bestund die griechische Tragödie, so wie die Comödie, blos aus einem festlichen Gesang eines oder mehrerer Chöre; nachher aber stellte man zwischen den Gesängen eine Handlung vor, die daher den Namen Episode bekam. Die Neuern drüken durch dieses Wort sowol in dem dramatischen, als epischen Gedichte solche Vorstellungen aus, die in den Zwischenraum, wo die Erzählung oder Vorstellung der Handlung unterbrochen wird, eingeschaltet werden. So giebt Homer im zweyten Buch der Ilias, währender Zeit, daß beyde Heere sich in Schlachtordnung stellen, davon er die Umstände nicht erzählen wollte, eine Beschreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im dritten Buch, da beyde Heere gegen einander stehen, die Ankunft des Priamus erwarten und feyerliche Opfer zurüsten, führt uns der Dichter inzwischen nach Troja zu der Helena: dergleichen Zwischenvorstellungen nennt man gegenwärtig Episoden. Bisweilen nennt man auch, nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in Gemählden, gewisse Nebensachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptsache haben, episodische Auszierungen.

Die Episoden lenken die Aufmerksamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorstellung ab, und verursachen in der Handlung Ruhestellen, auf welchen die Vorstellungskraft sich durch Gegenstände einer andern Art erholt, oder, weil es nicht möglich oder nicht schiklich war, ihr das, was inzwischen geschieht, vorzulegen, mit etwas andern beschäfftiget wird. In großen und etwas verwikelten Handlungen geschieht es meistentheils, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgestellt und im epischen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig still stehe, wird unterdessen etwas Episodisches in die Handlung oder Erzählung eingemischt.

Die Episoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden; nämlich da, wo zweyerley ganz interessante Vorstellungen von entgegengesetztem Charakter auf einander folgen müßten. Da kann eine dazwischen gesetzte Episode den Geist und das Gemüth nach und nach in eine andre Fassung bringen, und zu dem folgenden vorbereiten. Dieses beobachten auch die Tonsetzer, die, wo es nicht die Natur der Sache ausdrüklich erfodert, nie von einem Ton in einen andern sehr gegen ihn abstechenden herüber gehen, ohne das Gehör durch einen dazwischen liegenden geführt zu haben, der das Gefühl des erstern schwächet, und dadurch zu dem folgenden vorbereitet.

Es würde aber sehr unschiklich seyn, wenn die Materie der Episode der Hauptmaterie ganz fremd wäre: sie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptsache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen. Sie muß in den Charakter der Hauptsache hineinpassen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorstellung gewinnt, oder besonders einige Erläuterung bekommt, die sonst nicht wol schiklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Episoden so genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man sie ohne Schaden nicht herausnehmen könnte.

Epodos.

(Dichtkunst.)

Ein griechischer Name, der gewissen Versen oder auch ganzen Gedichten gegeben wird. So finden wir in den Gedichten des Horaz ein ganzes Buch, welches das Buch der Epoden genennt wird. Das Wort scheinet überhaupt etwas zu bedeuten, das als ein Zusatz zu den vorhergehenden Versen gehört. Einige Oden des Pindars, und viel Oden in den Chören der griechischen Trauerspiele, sind so eingerichtet, daß erst eine Strophe kommt, die vermuthlich von einem Theil des Chors, oder einer Person gesungen worden; auf diese folget eine in der Versart ihr vollkommen ähnliche Strophe, die ohne Zweifel von dem andern Theil des Chors oder einer andern Person gesungen, und Antistrophe genennt worden. Geht nun die Ode noch weiter, ohne daß wieder der erste Theil des Chors eine der ersten ähnliche Strophe singt: so folget ein dritter Satz, als der Schluß, welcher wieder seine eigene Versart und folglich seine eigene Melodie hat, und vielleicht vom ganzen Chor ist gesungen worden. Dieser Satz heißt Epodos. Eine solche Ode wurde von den Alten Epodica, ein epodischer Gesang genennt.

Daher haben vermuthlich auch diejenigen Oden den Namen der epodischen Oden bekommen, welche, wie die horazischen Epoden, nach einem längern sechsfüßigen jambischen Vers, einen kleinern vierfüßigen zum Schluß des Metri haben. Ὅταν, sagt der Grammaticus Hephästion, μεγα-

μεγάλῳ ςίχῳ περιττόν τι ἐπιφέρεται. Wenn einem längern Vers noch etwas (ein kleinerer) übriges, ungleiches hinzugethan wird. Er erläutert solches durch folgendes Beyspiel aus einer Ode des Archilochus auf den Lycambes:

Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἔφράσω τόδε;
Τισσὰς παρήειρε φρένας.

Von diesen beyden Versen, welche das Metrum der Ode ausmachen, ist der erste der Hauptvers, der andre aber das hinzugekommene, oder das Epodos, welches den Sinn des Distichons endet; daher eine Ode, welche aus diesem Metro besteht, eine epodische Ode genennt wird. Und so sind die Epoden des Horaz. Der angeführte griechische Dichter scheinet zuerst solche Oden gemacht zu haben; und da er sie meistentheils zur Beschimpfung und Bescheltung des Lycambes gemacht hat, der ihm seine Tochter zur Ehe verweigert hatte: so hat auch Horaz seinen Epoden meist den scheltenden Ton gegeben.

Erdichtung.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich jede Vorstellung des Möglichen, als ob es würklich wäre; hier aber werden nur diejenigen Erdichtungen betrachtet, von denen auch bisweilen der Mahler den Namen des Dichters bekommt. Im allgemeinen Sinn ist jeder Mensch ein Dichter; aber nur der, welcher vorzügliche Geschiklichkeit hat, Erdichtungen von einiger Wichtigkeit zu machen, die auf die Vorstellungs- und die Begehrungskräfte mit grossem Vortheil würken, ist ein wahrer Dichter.

Die Dichtungskraft ist, wie die Einbildungskraft, eine der natürlichen Fähigkeiten des Menschen:*) ihr Werk, oder ihr Geschöpf ist die Erdichtung, von deren Gebrauch in den schönen Künsten, in dem angeführten Artikel, überhaupt ist gesprochen worden. Hier wird die nähere Beschaffenheit der Erdichtungen, nach der Verschiedenheit ihres Endzweks, zu betrachten seyn.

*) S. Dichtungskraft.

Sie scheinen überhaupt von dreyerley Art zu seyn. Man kann etwas erdichten, das dem gewöhnlichen Lauf der Natur gemäß, und von dem was würklich geschieht blos darin unterschieden ist, daß ihm das historische Zeugniß seiner Würklichkeit fehlt. Von dieser Art ist der gewöhnliche Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts, der würkliche in dem sittlichen und politischen Leben der Menschen vorkommende Fälle genau nachahmet, und dabey nichts, als die in der Natur würklich vorhandenen Gegenstände und Kräfte, voraussetzet. Eine andre Art der Erdichtung ist die, wozu die würkliche Natur nicht hinreicht, sondern eine andre Welt und zum Theil andre Wesen nöthig sind, denen aber menschliche Handlungen aus dem sittlichen oder politischen Leben zugeeignet werden. Von dieser Art sind die Verwandlungen des Ovidius, die Erdichtungen in Gullivers Reisen, die Centauren und die Cyklopen der Alten, die Feenmärchen, und was man überhaupt Mythologie nennen kann. Endlich ist eine noch etwas verschiedene Gattung, wodurch die unsichtbare, doch würklich vorhandene Geisterwelt, in eine sichtbare und körperliche Welt verwandelt wird. Dahin gehören die Erdichtungen der Alten vom Elysium und dem Tartarus, die Miltonischen Erdichtungen von Himmel und Hölle und dergleichen.

Bey der ersten Art hat man die Absicht, die würklich vorhandenen Kräfte der Natur, besonders die Seelenkräfte des Menschen nach ihrer eigentlichen und wahren Beschaffenheit darzustellen; diese Erdichtungen

gen sind im Grund nichts anders als Beyspiele, oder einzele Fälle des würklich vorhandenen. Ihre Eigenschaft ist Wahrheit, oder die nächste Wahrscheinlichkeit; sie müssen, wie Horaz sagt, der Wahrheit ganz nahe liegen: Ficta sint proxima veris. Man muß sie für geschehene Dinge halten können, ohne daß deßwegen in dem ordentlichen Lauf der Natur das geringste dürfte verändert werden.

Sie erfodern keinen großen Grad der Dichtungskraft, aber desto mehr Verstand und Beurtheilung, weil alles, bis auf das geringste darin, aus der würklichen Natur muß hergenommen seyn. Sie sind das Werk eines höchst verständigen Dichters, der eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Geschäffte hat. Man hält durchgehends dafür, daß im Drama nur diese Erdichtung statt habe, und daß sie zum Heldengedicht nicht hinreichend sey. Es ist aber ein blos willkührliches Gesetz, daß das epische Gedicht nothwendig Erdichtungen der andern Arten erfodert.

Der Dichter kann dabey verschiedene Absichten haben. Er will uns mit merkwürdigen Charakteren der Menschen bekannt machen, oder eine der menschlichen Leidenschaften in ihrer wahren Natur völlig entwikeln; da erdichtet er Umstände, Situationen, Geschäffte und Begebenheiten, an denen sich die Charaktere oder Leidenschaften am deutlichsten in allen Aeußerungen zeigen. Hierüber dürfen wir uns hier in keine nähere Betrachtung einlassen, da über diese Art der Erdichtungen in den Artikeln, welche die dramatische und epische Dichtkunst betreffen, hinlänglich gesprochen worden. Also merken wir nur noch dieses an, daß glükliche Erdichtungen von sehr genau bestimmten Situationen den Stoff zu Oden, zu Satyren, zu Elegien und andern Dichtungsarten abgeben können, deren Schönheit sehr oft hauptsächlich von dem Werth der Erdichtung herkommt. Wer in dieser Art eine Fertigkeit erlangen will, muß ein sehr fleißiger und genauer Beobachter der Menschen seyn; sie ist nur Dichtern von reiferm Alter vorzüglich eigen.

Bey der zweyten Gattung der Erdichtung hat man meistentheils die Belustigung der Phantasie zur Absicht, wo nicht die ganze Erdichtung allegorisch ist, in welchem Fall freylich höhere Absichten zum Grunde liegen. Weil sie durch das Neue und Außerordentliche der Gegenstände die Aufmerksamkeit reizen und unterhalten, so sind sie sehr geschikt Kleinigkeiten, oder bekannten Wahrheiten und Beobachtungen einen Reiz und eine Neuigkeit zu geben, durch deren Hülfe sie in den Gemüthern haften, welches eine von den Würkungen der Aesopischen Fabel ist. Wer alle Ränke eines kriechenden Höflings, oder die ins Unendlichkleine fallenden Thorheiten einiger Stutzer und Stutzerinnen, durch die erste Gattung der Erdichtung mahlen wollte, könnte gar leicht langweilig werden. Aber Swifft, Pope und unser Zachariä haben diese so kleinen Gegenstände durch Erdichtung der Lilliputer, der Sylphen und Gnomen interessant gemacht. Daher kommt es, daß diese Gattung sich vorzüglich zur spöttischen Satyre schikt, die meistentheils so kleine Gegenstände zu behandeln hat, daß es ohne Hülfe dieser Dichtung höchst schwer und beynahe unmöglich seyn würde, interesssant zu bleiben. Die größten Spötter, Lucian und Swifft, sind auch die größten Meister in dieser Art. Bey der spöttischen Satyre können dergleichen Erdichtungen ins Abentheuerliche fallen, wenn nur der Dichter sich in Acht nimmt, daß das Einzele und die Nebensachen das allgemeine Gepräg und den Ton des Ganzen behalten.

Nur eine reiche Phantasie, mit viel Witz und einer bestimmten und herrschenden Laune, kann in dieser Art glüklich seyn; denn sie gränzt sehr nahe ans Abgeschmakte. Wer sich einbildet, daß eine ausschweifende, träumerische Phantasie allein hinlänglich hiezu sey, der irret sehr. Man muß doch Genie genug haben, dem erdichteten Wesen eine Natur zu geben, die sich überall in so viel besondern Fällen und Umständen auf ihre eigene Art äußert. In einzeln Fällen kann diese Gattung zur ordentlichen Allegorie werden, von deren Würkung und Gebrauch an seinem Ort ist gesprochen worden.

Diese Erdichtungen tragen allemal das Gepräge des Charakters und Temperaments der Dichter. Die allegorischen Personen der Griechen zeigen überall den natürlichen, freyen, anmuthigen, aber auch bisweilen großen und heftigen Charakter dieses Volks; ihre Götter sind erhöhte griechische Menschen. Die Erdichtungen der melancholischen Aegypter und Indianer sind melancholisch, häßlich und ausschweifend. Von ihnen kömmen die ausschweifenden Erdichtungen der ungeheuren Götter, und der gehörnten Teufel her. Aus ihrer Mythologie haben unsre Mahler die traurigen und zugleich grotesken Bilder der höllischen Geister beybehalten. Zum Glük für die Dichtkunst hat Miltons zwar ernsthaftes, aber schönes Genie, die abentheuerlichen orientalischen Teufel in ausgeartete Engel verwandelt.

Eine genaue Betrachtung verdienen die Erdichtungen der dritten Art, besonders, wenn sie auf ernsthafte Gegenstände, den Zustand der Menschen nach dem Tod, und überhaupt seine Verbindungen mit der unsichtbaren Geisterwelt, angewendet werden. Jedes Volk, das einige Begriffe von diesen wichtigen Beziehungen des Menschen gehabt, hat dieselben durch eigene Erdichtungen sinnlich zu machen gesucht. Es war leicht zu merken, daß blos allgemeine und abgezogene Begriffe davon nicht hinlänglich auf die Gemüther würkten; deßwegen haben die Dichter aller Völker, die von diesen Dingen einige Begriffe gehabt, sie durch Erdichtungen sinnlich zu machen gesucht.

Abgezogene Begriffe von der allgemeinen Aufsicht, unter welcher die ganze Schöpfung steht, von dem guten und bösen Schiksal der Menschen nach dem Tode, haben fast gar keine Würkung auf die Gemüther. Nichts kann demnach wichtiger seyn als Erdichtungen, wodurch diese Begriffe nicht nur durch ihre Sinnlichkeit faßlich, sondern auch zugleich einleuchtend werden. Ein glükliches System solcher Erdichtungen wäre für die Religion des gemeines Mannes unendlich besser, als das beste System abgezogener Glaubenslehren, und als die subtileste Schultheologie.

Klopstok scheinet ein solches System ausgedacht zu haben; aber es ist nicht popular. Es setzet durch den Reichthum und den Glanz der Erdichtungen in Bewunderung, müßte aber unendlich einfacher seyn, um allgemein nützlich zu werden. Der Urheber und die ersten Verbreiter der christlichen Religion haben eine sehr gute Anlage zu einem solchen System gegeben; und es ist zu wünschen, daß ein Dichter aufstehe, der das Sinnliche des christlichen Glaubens mit der Faßlichkeit und Anmuthigkeit, mit der Homer die Theologie seiner Zeit in seine Gedichte eingewebt hat, in ein schönes episches Gedicht einwebe. Noch scheinet das, was Bodmer in der Noachide hier und da von Erdichtungen dieser Art hat, das Faßlichste zu seyn, aber dabey ist das System noch zu unvollständig.

In einigen einzeln Stüken solcher Erdichtungen ist Klopstok überaus glüklich gewesen; und man kann unter andern seine Beschreibung von dem Tod Ischariots im VII Gesang, für ein großes Meisterstük dieser Art halten. Hätte dieser große Dichter bey der Meßiade sein Hauptaugenmerk auf ein solches sinnliches System gerichtet, und hätte er weniger auf gewisse Lehren der dogmatischen Theologie gesehen, so würde die Religion unendlich mehr dabey gewonnen haben. Doch hätte er das sonst bewundrungswürdige Feuer, und den erstaunlichen Reichthum seiner Phantasie um ein Merkliches mäßigen müssen. Es ist zu befürchten, daß auch das Gedicht, was Lavater angekündiget hat, eben so wenig von allgemeinem Nutzen seyn werde. In Werken, die für ganze Völker bestimmt sind, muß Einfalt herrschen. Jeder gemeine Grieche konnte alles, was Homer vom Olympus, vom Tartarus und vom Elysium sagt, ohne Mühe begreifen.

Erfindung.

(Schöne Künste.)

Man ist fast durchgehends gewohnt mit diesem Wort einen zu eingeschränkten Begriff zu verbinden, und nur diejenigen Dinge Erfindungen zu nennen, wodurch überhaupt die Masse der Erkenntniß oder der Künste bey ganzen Völkern vermehrt wird. Dergleichen Erfindungen, die sich über ganze Wissenschaften, oder über Hauptgattungen der Geschäffte erstreken, werden selten gemacht, und hier ist auch davon die Rede nicht; sondern von der Erfindung, wodurch jedes Werk der schönen Künste, auch jeder Theil eines Werks, das wird, was es seyn soll. Denn in dem allgemeinesten Sinn heißt etwas erfinden so viel als, aus Ueberlegung etwas ausdenken, das den Absichten, die man dabey gehabt hat, gemäß ist. Man kann jedes Werk der schönen Künste als ein Instrument ansehen, durch welches man eine gewisse Würkung in den Gemüthern der Menschen hervorbringen will. Hat der Künstler durch Nachdenken und Ueberlegung das Werk so gemacht, daß es die abgezielte Würkung zu thun geschikt ist, so ist die Erfindung desselben gut.

Wenn man also in schönen Künsten von der Erfindung, als einer zu jedem Werk des Geschmaks nöthigen Verrichtung des Künstlers spricht: so versteht man dadurch die Ueberlegung und das Nachdenken, wodurch er diejenigen Theile seines Werks findet, die es zu dem machen, was es seyn soll. So erfindet der Redner seine Rede, wenn er durch Nachdenken auf die Vorstellungen kommt, aus denen die Wahrheit dessen, was er beweisen will, erkennt wird.*) Ueberall, wo man Absichten oder einen Endzwek hat, müssen die Mittel ausgedacht werden, wodurch der Zwek erreicht wird; und dieses nennt man Erfinden. Es sind aber zweyerley Wege, wodurch man auf Erfindungen kommt, entweder ist der Zwek oder die Absicht des Werks gegeben, und man sucht die Mittel, wodurch er erreicht wird; oder man hat eine Materie oder einen Stoff vor sich, und findet aus Betrachtung desselben, daß er ein gutes Mittel abgeben könnte, einen gewissen Zwek zu erhalten, daß er tüchtig seyn könnte, zu gewissen Absichten gebraucht zu werden. Der Redner geht immer den ersten Weg, er hat bey seiner Rede einen bestimmten Zwek, und erfindet die Mittel zu demselben zu gelangen; der dramatische Dichter und der Mahler geht meisten-

*) Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium, quae causam probabilem reddunt. *Cic. de Invent.*

meistentheils den andern Weg; indem er eine Geschichte liest, findet er im Nachdenken darüber, daß sie einen guten Stoff zum Drama, oder zum historischen Gemählde geben könnte.

Die Erfindung ist allemal ein Werk des Verstandes, der die genaue Verbindung zwischen Mittel und Endzwek entdeket; weil aber die Gegenstände, wodurch die zwekmäßige Würkung geschieht, in den schönen Künsten sinnliche Vorstellungen sind, so muß zu dem Verstand Erfahrung, eine reiche und lebhafte Phantasie, und ein feines Gefühl hinzukommen: diese Dinge zusammen machen die Fähigkeit zu erfinden aus. Hat der Künstler sich einen gewissen Endzwek vorgesetzt, nämlich einen gewissen Eindruk bestimmt, den sein Werk machen soll, so stellt ihm eine lebhafte Einbildungskraft viel sinnliche Gegenstände dar, die dazu tüchtig sind, und in desto größerm Reichthum, je mehr Erfahrung und Empfindsamkeit er hat; seine Dichtungskraft hilft ihm, aus diesen noch andre zu erdichten; sein Verstand läßt ihn den Grad der Tüchtigkeit eines jeden erkennen, und so erfindet er sein Werk.

Die Erfindungskraft ist, wie die Beurtheilungskraft, ein natürliches und dem Geist angebohrnes Vermögen, das alle Menschen, aber jeder in dem Maaße seines besondern Genies, haben; und wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunftlehre aufzuhelfen sucht, so könnte man auch der Erfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunst zu erfinden, so wie die Logik, als ein Theil der Philosophie besonders wäre bearbeitet worden. Dieses ist zur Zeit noch nicht geschehen. Indessen kann es für junge lehrbegierige Künstler, die dieses lesen möchten, von einigem Nutzen seyn, wenn hier einige zur Erfindung nöthige Arbeiten, und hernach auch einige allgemeine Hülfsmittel, der Erfindungskraft aufzuhelfen, in nähere Betrachtung gezogen werden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß die Werke des Geschmaks, so wie andre Dinge, auf zweyerley Weise erfunden werden; und es kann nützlich seyn, wenn dieses etwas umständlicher entwikelt wird. Entweder hat man den Zwek vor Augen, und sucht die Mittel, ihn zu erreichen; oder man hat einen interessanten Gegenstand vor sich, und man entdeket, daß er tüchtig seyn könnte, zu einem gewiß Zwek zu führen. Den ersten Weg geht, wie schon gemeldet worden, der Redner, der, eh' er seine Arbeit anfängt, sich einen bestimmten Zwek vorsetzet; der Baumeister, dem man ein Gebäude zu einem bestimmten Gebrauch zu erfinden aufgiebt; der Tonsetzer, der zu einem vorgeschriebenen Text die Musik zu machen hat; der Dichter, der einen gewissen Charakter, oder eine Leidenschaft zu behandeln und zu entwikeln sich vorgesetzt hat; der Mahler, der sich vorgenommen hat, bey gewisser Gelegenheit bestimmte Empfindungen zu erweken; der Dichter und der Zeichner, der ein körperliches Bild sucht, wodurch er abgezogene Begriffe, oder auch geschehene Sachen, den Sinnen faßlich machen will.

Auf dem andern Weg kommt der Dichter auf die Erfindung eines dramatischen Stüks, oder der Mahler eines historischen Gemähldes, indem er den Stoff in der Geschichte findet, und ihn durch eine gute Behandlung zu einer bestimmten Würkung hinlenkt; der Tonsetzer kommt von ungefehr auf einen Gedanken, oder hört etwas in einem Tonstük, wodurch er auf die Erfinduug kommt, durch eine gewisse Bearbeitung desselben eine bestimmte Empfindung auszudruken. Es geht damit eben, wie

mit den mechanischen Erfindungen zu, wo man sich nicht allemal vorsetzt, eine Maschine zu gewissem Gebrauch zu erfinden, sondern durch genaue Betrachtung der Dinge, die man ungesucht wahrnimmt, auf den Einfall kommt, sie zu gewissem Gebrauch anzuwenden. Auf diese Weise ist man vermuthlich auf die Erfindung der Segel gekommen, da man bey gewissen Gelegenheiten beobachtet hat, mit was für Gewalt der Wind, der in ein ausgespanntes Tuch bläst, den Körper, an dem es festgebunden ist, forttreibet.

Es würde für die genaue Kenntniß des menschlichen Genies sehr vortheilhaft seyn, wenn wir die Geschichten der Erfindungen der wichtigsten Werke der Kunst hätten; und es würden sich viele dem Künstler sehr nützliche Beobachtungen daraus ziehen lassen. Zwar wird man einem zum Erfinden untüchtigen Genie durch Lehren und Vorschriften nicht aufhelfen; jedoch ist zu vermuthen, daß manches zur Erfindung dienliche Mittel aus der Geschichte der Erfindungen würde bekannt werden, das wenigstens den guten Köpfen die Arbeit der Erfindung erleichtern würde.

Nach Leibnitzens Meynung entsteht in unsern Vorstellungen nie etwas Neues, sie liegen alle auf einmal in uns; aber von der fast unendlichen Menge derselben ist, nach Beschaffenheit unsers äußerlichen Zustandes, immer nur eine so klar, daß wir uns derselben bewußt sind, und daß wir unsre Beobachtungen darüber anstellen können. Indem dieses geschieht, erlangen auch andre in einiger nahen Verbindung stehende Vorstellungen einen merklichen Grad der Klarheit, und in desto größerer Menge, je mehr Klarheit die Hauptvorstellung hat, und je länger die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist. Daher kommt es, daß bisweilen eine sehr große Menge der Vorstellungen, die alle an einem Hauptbegriff hangen, sich uns zugleich darstellt. Alsdenn kann man diejenigen, die sich am besten zusammen schiken, die, unter denen die engeste Verbindung statt hat, aussuchen, und in einen Gegenstand zusammenordnen; und dieses wäre denn, nach Leibnitzens System, eine Erfindung.

Wenn es mit dieser Erklärung seine Richtigkeit hätte, so ließen sich daraus einige gründliche Lehren ziehen, wodurch die Erfindung erleichtert würde. Ueberhaupt würde die Erfindungskraft dadurch gestärkt werden, daß man durch beständige Uebung die Fertigkeit erlangte, bey jedem klaren Zustand der Gedanken auf das Einzele darin Achtung zu geben, damit auch die Theile des Ganzen klar würden, und also wieder andre Begriffe und Vorstellungen, die an sie gränzen, ans Licht brächten. Wer diese Fertigkeit erlangt hat, wird nicht nur bey jeder klaren Vorstellung weiter um sich sehen, oder ein weiteres Feld verbundener Vorstellungen entdeken; sondern auch bey andern Gelegenheiten werden die Vorstellungen, die einmal bey ihm klar gewesen, durch flüchtige Veranlassungen sich wieder aufs neue darstellen. Dadurch also würde überhaupt der Erfindungskraft ein weiteres Feld eröffnet. In jedem besondern Fall aber würde die Erfindung erleichtert, wenn die Vorstellung, darauf sie sich gründet, durch Aufmerksamkeit und langes Verweilen darauf, den höchsten Grad der Klarheit erhielt. Denn dadurch würde eine desto größere Menge andrer, mit ihr verbundenen Vorstellungen, ans Licht hervorkommen und dem Erfinder die Wahl derselben erleichtern.

Das, was man von einzeln Fällen glüklicher Erfindungen weiß, scheinet zu bestätigen, daß die Sachen in

uns

uns würklich auf diese Weise vorgehen. Wir sehen überall, daß diejenigen, bey denen irgend eine Leidenschaft herrschend worden, sehr sinnreich sind alle Mittel zu finden, wodurch sie befriediget wird. Der Geizige findet überall Gelegenheit zu erwerben, auch da wo kein andrer sie würde vermuthet haben. Die Vorstellung des Reichthums, als des höchsten Guts, liegt beständig mit Klarheit in seiner Seele; alles, was irgend damit verbunden ist, liegt gleichsam in der Nähe; dieser Mensch sieht nichts als in Beziehung auf seine herrschende Neigung: itzt kommt ihm von ohngefehr etwas vor, das jeder andre übersieht, er aber bemerkt schnell die Verbindung desselben mit seinen Hauptgedanken, erkennt, daß es ein Mittel seyn kann, etwas zu erwerben, und braucht es. Auf eben diese Weise kommt auch der Künstler auf Erfindungen, sobald die Vorstellung des Werks, das er zu machen hat, herrschend worden ist. So erfand Euphranor seinen Jupiter. Dieser Mahler sollte, wie Eustathius erzählt, für die Athenienser die zwölf großen Götter mahlen: es wurde ihm sehr schwer das Bild des Jupiters zu erfinden. Der Gedanken, durch was für ein Bild der Gott könne vorgestellt werden, der an Macht und Majestät alle weit übertrifft, wurde herrschend in ihm, und war ihm beständig gegenwärtig. Einsmals gieng er vor einem Ort vorbey, da die Ilias laut gelesen wurde, und er hörte eben die Stelle: Αμβρόσιαι δ'άρα χαῖται u. s. f. *) plötzlich rufte er aus, nun hab ich, was ich suchte. Gerade so kam Archimedes auf die berühmte Erfindung, das Verhältniß der verschiedenen Metalle in der Krone des Hierons auszurechnen. In beyden Fällen ist es offenbar, daß die Erfindung blos dadurch erleichtert worden, daß dem Mahler und dem Philosophen der Zwek, den jeder hatte, unaufhörlich in den Gedanken lag. Wer dieses beobachtet, wird auch jede andre sich zeigende Vorstellung sogleich in Beziehung auf seinen Hauptgedanken ansehen; und so wird ihm nichts entgehen, was irgend eine würkliche Verbindung damit hat. Hierin liegt zum Theil auch der Grund, warum durch die Begeisterung die Erfindungen leicht werden. Denn in diesem Zustand ist der Zwek den man sich vorgesetzt hat, nicht nur die einzige herrschende Vorstellung der Seele, sondern er hat einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, wodurch jeder damit verbundene Begriff eine desto größere Klarheit bekommt.

*) Il. A. v. 529.

Daraus ziehen wir eine wichtige Lehre für den Künstler, der beschäfftiget ist, das zu erfinden, was zu seinem Zwek dienet; er entschlage sich aller andern Gedanken, und lasse allein die Vorstellung seines Zweks klar in seiner Seele; er entziehe die Aufmerksamkeit jedem andern Gegenstand; begebe sich zu dem Ende, wenn dieses sonst nicht geschehen kann, in die Einsamkeit; er gewöhne sich an, jedes, was ihm vorkommt, auf seinen Gegenstand zu ziehen, so wie der Geizige alles auf den Gewinnst, und der Andächtige alles auf Erbauung zieht. Hat er seinen Geist in diese Lage gesetzt, so sey er unbesorgt; das was er sucht wird sich nach und nach von selbst anbieten; er wird allmählig eine Menge zu seiner Absicht dienliche Begriffe sammeln, und zuletzt ohne Mühe die besten auswählen können.

Hiebey aber ist es von der höchsten Nothwendigkeit, daß der Künstler seinen Zwek so bestimmt und so deutlich fasse, daß nichts ungewisses darin bleibe. Wie kann der Redner Beweisgründe für einen Satz finden, den er selbst noch nicht völlig bestimmt, oder nicht deutlich genug

gefaßt hat? Und so ist es mit jeder Erfindung. Vergeblich würde der Dichter sich vornehmen, Gedanken zu einer Ode zu finden, oder der Mahler Bilder zu einem Gemählde, so lang jener den unbestimmten Zwek hat rührend zu seyn, dieser etwas schönes zu machen. Ein Werk, dessen Erfindung sich nicht auf ganz deutliche und völlig bestimmte Begriffe gründet, kann nie vollkommen werden. Darum rühmt **Mengs** von Raphael, daß er allemal zuerst seine Aufmerksamkeit auf die Deutung desselben, das ist auf das, was es eigentlich vorstellen soll, gerichtet habe *). Durch die Erfindung sucht man dasjenige zu erkennen, wodurch ein Werk vollkommen wird; vollkommen aber wird es, wenn es genau das wird, was es seyn soll; also ist offenbar, daß der Erfinder sehr genau erkennen müsse, was das Werk, an dessen Erfindung er arbeitet, seyn solle. Demnach setzt die Erfindung einen sehr genau bestimmten und sehr deutlichen Begriff dessen, was das Werk seyn soll, voraus. Man sieht es gar zu vielen Werken an, daß die Urheber nie bestimmt gewußt haben, was sie machen wollen. Wie viel Concerte hört man nicht, dabey es scheinet, der Tonsetzer habe sich blos vorgesetzt ein Geräusch zu machen, das von einer Tonart zur andern übergeht; und wie viel Tänze sieht man nicht, die keine Absicht verrathen, als allerhand Stellungen, Wendungen und Sprünge zu zeigen? Dieser Mangel einer bestimmten Absicht kann nichts anders, als Mißgebuhrten hervorbringen, von denen man nicht sagen kann, was sie sind, wenn sie gleich die äußerliche Form gewisser Werke von bestimmtem Charakter haben.

Der Künstler bemühe sich also zuerst, einen ganz bestimmten und deutlichen Begriff von dem Werke zu bilden, das er ausführen will, damit er von jeder Vorstellung, die sich ihm dazu anbietet, urtheilen könne, ob sie etwas beytragen werde das Werk dazu zu machen, was es seyn soll. Hat er diesen Begriff gefaßt, so richte er seine ganze Vorstellungskraft darauf allein; er mache ihn zum herrschenden Begriff seines Verstandes, und gebe dann auf alle Vorstellungen, die sich währender Zeit aufklären, Achtung, ob sie in irgend einer Verbindung mit diesem Hauptbegriff stehen. Dadurch wird er eine Menge Begriffe sammeln, die zu seiner Absicht dienen, und er wird nun blos noch dafür zu sorgen haben, die besten daraus zu wählen.

Vielleicht wär' es nicht unmöglich, jedem Künstler einige besondre Regeln für die Einsammlung der Begriffe und Vorstellungen zu geben. Aber der, dem es weder an Genie, noch an vorhergegangener fleißiger Uebung der Vorstellungskräfte, besonders der Phantasie fehlet, scheint sie nicht nöthig zu haben. Für den Redner hat man in diesem Stük am besten gesorget. Die alten Lehrer der Redner haben mit unglaublichem Fleiß jede Wendung des Geistes zu entwikeln gesucht, durch die man auf irgend eine Entdekung einer zur Sache dienenden Vorstellung kommen kann. Welche Weitläuftigkeit über die sogenannten locos communes, über die status quaestionis, über die Affekten und Sitten, bey dem Aristoteles, **Hermagoras**, *) **Hermogenes**, a) und andern? Wenn hierin zu viel geschehen, so sind im Gegentheil andre Künste in diesem Stük zu sehr

*) S. Anordnung I Th. S. 110.

*) S. Quintil. Inst. L. III.

a) Περὶ εὑρέσεων lib. IV. apud Rhet. ex ed. Aldi, und mit lat. Uebers. und Vorlesungen darüber von Joh. Sturm, Strasb. 1570 u.f. 8. 3 B. und mit seinen übrigen Schriften, gr. und lat. von Casp. Laurentius, Col. Allobr. 1614. 8.

sehr von der Critik versäumt worden; denn es könnte doch über die besondern Methoden zu erfinden viel nützliches gesagt werden. Für die Musik hat Mattheson einen Versuch gewaget, den man nicht ohne Nutzen zum Grund einer nähern Ausführung legen könnte.*)

In den zeichnenden Künsten ist vor der Hand kein besseres Mittel, als daß der Künstler durch fleißige Betrachtung wol erfundener Werke seine Erfindungskraft überhaupt stärke, damit er bey vorkommenden Fällen eine desto größere Leichtigkeit habe, so zu verfahren, wie in ähnlichen Fällen andre verfahren sind. So wird das Studium der alten Münzen, der geschnittenen Steine, der antiken Statuen und des halberhabenen Schnitzwerks, den Zeichner lehren, wie die Alten das Wesentlichste sowol historischer, als allegorischer Vorstellungen durch wenige Bilder von großer Bedeutung haben ausdruken können.

Unter allen Künsten scheinet gegenwärtig keine in diesem Stük mehr versäumt zu seyn, als die Tanzkunst, wo man, besonders in der ernsthaften Art, selten eine Erfindung von irgend einigem Werth zu sehen bekommt, und wo es unendlich rar ist, ein Ballet anzutreffen, von dessen Handlung oder Charakter man sich irgend einen bestimmten Begriff machen könnte. Doch hat auch hierin Noverre den ersten Saamen ausgestreuet;**) und itzt würde es gut seyn, wenn jemand alles, was wir noch hier und da bey den Alten von der besondern Beschaffenheit ihrer Tänze aufgeschrieben finden, sammeln würde. a)

*) S. vollkommener Capellmeister II Th. 4 Cap.

**) Lettres sur la Danse.

a) Das ist nun wohl, ziemlich ausführlich, in den, bey dem Art. Ballet angeführten Werken geschehen.

Der andre Weg zur Erfindung, da man zufälliger Weise den Gegenstand entdeket, der den Stoff zu einem Werk der Kunst geben kann, scheinet etwas ungefähres und keiner Vorschrift unterworfen zu seyn; dennoch können auch hier dem Künstler Uebungen angezeiget werden, wodurch er zu diesem Geschäffte geschikter und fertiger wird. Man kann ihm überhaupt sagen, daß er auf diesem Weg oft auf Erfindungen kommen wird, wenn er sich unaufhörlich mit Gegenständen seiner Kunst beschäfftiget. Was nach dem ersten Weg über den besondern Begriff des zu erfindenden Werks angemerkt worden, gilt hier von dem ganzen Zweig der Kunst, den jeder bearbeitet. Wer sich unaufhörlich mit den Gegenständen seiner Kunst beschäfftiget; wer alles, was er sieht und hört, in Beziehung auf dieselbe beurtheilet, dem stoßen nothwendig überall Gelegenheiten zu Erfindungen auf. Der Historienmahler, dem alles zu seiner Kunst gehörige beständig gegenwärtig ist, sieht jeden Menschen als eine zur Historie schikliche oder unschikliche Figur an. Trifft er einen, dessen Gesicht einen Charakter oder eine Gesinnung vorzüglich gut ausdrukt, so kann ihm dieses nicht entgehen; er wünscht sogleich ihn zu einem Gemählde zu brauchen, und nun denkt er auf eine Erfindung, dazu er diese Figur brauchen könnte. So macht es der comische Dichter; unaufhörlich mit Charaktern und Handlungen beschäfftiget, die sich auf die comische Bühne schiken, beurtheilt er alle Menschen aus diesem Gesichtspunkt; bemerkt also natürlicher Weise in seinem Umgang jedes, was ihm dienen kann. Stößt er von ohngefehr auf einen comischen Hauptcharakter, so entsteht gleich die Begierde ihn zu brauchen, und das Bestreben eine Fabel auszudenken, in die er diesen Charakter einweben könnte. Auf diese

Weise hat jeder Künstler, dessen Geist ganz mit seinem Gegenstand beschäfftiget ist, überall Veranlassungen zur Erfindung; selbst die unbeträchtlichsten Dinge führen ihn darauf. So gesteht Leonhard da Vinci, daß er oft, aus Fleken an alten Mauren und Wänden, gute Gedanken erfunden habe. Er hat deßwegen kein Bedenken getragen, unter den wichtigen Beobachtungen über die Kunst diese gering scheinende Sache in einem eigenen Abschnitt vorzutragen. „Wenn ihr, sagt er, irgendwo eine beståubte flekige Mauer, oder bunte Steine mit mannigfaltigen Adern seht, so werdet ihr bisweilen Dinge daran finden, die sich sehr gut zu Gemählden schiken; Landschaften, Schlachten, Gewölke, kühne Stellungen, außerordentliche Kopfstellungen, Gewänder und mancherley Dinge dieser Art. Diese seltsam durch einander liegende Gegenstände sind eine große Hülfe zur Erfindung, und geben vielerley Zeichnungen und neue Einfälle zu Gemählden.“ *) Ohne Zweifel ist dieses der gewöhnlichste Weg zur Erfindung, daß der Künstler in den, ihm von ohngefehr aufstoßenden Gegenständen, alles in seiner Kunst brauchbare bemerket. Man bewundert oft, wie die Künstler auf gewisse glükliche Erfindungen haben kommen können, und man glaubt, sie müssen ein außerordentlich glükliches Genie zum Erfinden gehabt haben, da doch, wenn man die eigentliche Geschichte der Erfindung wüßte, sich zeigen würde, daß ein Zufall sie hervorgebracht hat. Vermuthlich sind die wichtigsten Erfindungen nicht auf die erste, vorher beschriebene Weise, da man den Hauptgegenstand sucht, sondern auf diese zweyte Weise entstanden, da der Hauptgegenstand sich von ohngefehr zeiget, und dem Künstler, der seine Wichtigkeit einsieht, Gelegenheit giebt auf einen Inhalt zu denken, wo er in seinem rechten Licht könnte gesetzt werden. So hat ein großer Tonsetzer mir bekennt, daß er mehr als einmal Dinge, die er irgendwo im Vorbeygang gehört, zum Thema oder Inhalt eines Tonstüks gemacht habe, das er selbst nie so gut würde erfunden haben, wenn er sich vorgesetzt hätte, etwas zu suchen, das gerade den Charakter dieses Ausdruks haben sollte.

*) Traité de la peint. Chap. XVI.

Deßwegen muß der Künstler unaufhörlich an seine Kunst denken, und sein Netz beständig, wo er immer sey, ausgespannt halten, um jeden vorkommenden Gegenstand, der ihm brauchbar ist, einzufangen und hernach Gebrauch davon zu machen, so wie es Philopömen in Absicht auf die Kriegskunst machte. *) Voltaire, der so reich an glüklichen Gedanken ist, hatte beständig seine Schreibtafel bey der Hand, um jedes dienliche, das er sah und hörte, wo es immer seyn mochte, sogleich zum künftigen Gebrauch aufzuschreiben. Eben so machen es viele Mahler und Zeichner, die beständig Papier und Bleystift bey sich tragen, da ihnen dann bisweilen eine Wolke, bisweilen ein Mensch, den kein andrer würde angesehen haben, zu Erfindung eines guten Gemähldes Gelegenheit giebt. Auch ein mittelmässiges Genie kann auf diese Weise zu sehr glüklichen Erfindungen kommen; wie aus vorhandenen Beyspielen könnte gezeiget werden.

Dieses sind die zwey Hauptwege zu guten Originalerfindungen zu kommen: man kann aber auch auf mehrerley Arten durch Nachahmungen erfinden. Ein Gegenstand hat oft mehr als eine Seite, nach der man ihn interessant findet. Wer also bey Betrachtung schon vorhandener Werke der Kunst, die mehrern Seiten des Haupt-

*) S. Einbildungskraft II Th. S. 13.

Hauptgegenstandes erforschet, kann auf Erfindungen kommen, wenn er die ganze Sache aus einem andern Gesichtspunkt betrachtet. Wer z. B. ein Gemählde von der Kreuzigung Christi vor sich hat, darin der Mahler zur Hauptabsicht gehabt, die verschiedenen Eindrüke vorzustellen, die diese Handlung auf die Freunde des Gekreuzigten gemacht: so könnte er leicht auf den Einfall kommen, die ganze Handlung in Absicht auf den Eindruk auf seine Feinde zu behandeln; und um alles interessanter zu machen, würde er hiezu den Augenblik wählen, da das Wunder des Erdbebens dabey geschieht. Die Erfindung wäre gut, und blos aus einer Art der Nachahmung entstanden. Wer durch diesen Weg erfinden will, der muß sich in den vor ihm liegenden Werken bestimmte Begriffe von der Erfindung derselben, und von dem Zwek, dahin alles abzielt, machen, und dann einen andern, wozu dieselbe Materie mit gewissen Veränderungen sich eben so gut schiket, entdeken. So geschieht es in der Musik gar oft, daß dieselben Sätze oder Gedanken, in einer andern Bewegung oder in anderm Zeitmaaße sehr geschikt sind, ganz andre Empfindungen auszudrüken. Wer dieses bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung.

Eben so leicht kann man auf neue Erfindungen kommen, wenn man bey schon vorhandenen Werken einige Hauptumstände wegläßt, oder andre Hauptumstände hinzuthut; oder wenn man mit Beybehaltung des Hauptinhalts und des Geistes der Vorstellung einen andern Stoff wählet. So hat mancher dramatische Dichter den Geist, oder den Haupteindruk seines Drama von einem andern genommen, und eine neue Fabel dazu erdacht; wie Voltaire, der das, was Shakespear in der Fabel des Hamlets vorgestellt, in die Fabel der Semiramis eingekleidet hat.

Also sind gar vielerley Wege zu Erfindungen in den Künsten zu gelangen; dazu, außer den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunst, und der schon vorhandenen Werke derselben, das Hauptsächlichste beyträgt.

Was bis hieher von der Erfindung gesagt worden, betrifft den Hauptstoff, oder die Materie im Ganzen betrachtet; es kann aber jedes auch auf die Erfindung einzeler Theile angewendet werden. Jeder Haupttheil eines Werks macht doch einigermassen wieder ein Ganzes aus, dessen besondere Theile eben wieder so erfunden werden, wie die Haupttheile selbst aus Betrachtung des Ganzen erfunden worden. Ohne Zweifel kommen dem Künstler Fälle vor, wo ihm die Erfindung einzeler Theile so schwer wird, als die Erfindung des Ganzen, und wo der Mangel eines kleinen schiklichen Theiles das ganze Werk aufhält. Da ist ihm zu rathen, nur nicht ängstlich zu seyn und sich Zeit zu nehmen. Die Erfindung läßt sich nicht erzwingen, und gelingt oft durch die ernstlichsten Bestrebungen am wenigsten. Man weiß die Geschichte des Nealces, *) der mit seinem ganzen Gemählde fertig war, bis auf den Schaum, den er an dem Maule des Pferdes ausdrüken sollte. Aber man ist nicht allemal so glüklich, wie er war. Das Beste hiebey ist, den Schwierigkeiten nachzugeben, nichts erzwingen zu wollen, und von der Arbeit zu gehen, sie so gar eine Zeit lang, als wenn man sie vergessen wollte, wegzulegen. Denn wo man so große Schwierigkeiten findet, da ist man allemal auf dem unrechten Weg, den man doch für den rechten hält. Also ist das Beste, daß man sich

*) Plin. Hist. Nat. L. XXXV. 10.

sich aus dieser falschen Fassung oder Stellung heraussetze. Ein dunkler Begriff dessen, was man sucht, bleibt deßwegen doch immer dunkel in unsrer Vorstellung; allmählig nimmt die Sache eine andre Wendung, und mit angenehmer Verwundrung erfährt man nachher, daß das, was man durch großes Bestreben nicht hat finden können, sich von selbst auf die natürlichste Weise darbietet.

Es ist eine anmerkungswürdige Sache, und gehört unter die andern psychologischen Geheimnisse, daß bisweilen gewisse Gedanken, wenn man die größte Aufmerksamkeit darauf richtet, sich dennoch nicht wollen entwikeln oder klar fassen lassen; lange hernach aber sich von selbst, und wenn man es nicht sucht, in großer Deutlichkeit darstellen, so daß es das Ansehen hat, als wenn sie in der Zwischenzeit, wie eine Pflanze, unbemerkt fortgewachsen wären und nun auf einmal in ihrer völligen Entwiklung und Blüthe da stünden. Mancher Begriff wird allmählig reif in uns, und löset sich dann gleichsam von selbst von der Masse der dunkeln Vorstellungen ab und fällt ans Licht hervor. Auf dergleichen glüklichen Aeußerungen des Genies muß sich jeder Künstler auch verlassen, und wenn er nicht allemal finden kann, was er mit Fleiß sucht, mit Geduld den Zeitpunkt der Reife seiner Gedanken abwarten.

Man rechnet oft auch die Wahl und Anordnung der Theile noch zur Erfindung des Werks: es ist aber von diesen Stüken der Kunst besonders gesprochen worden. Durch die Erfindung im eigentlichsten Verstande werden nur die Theile herbey geschafft, und oft viel mehr, als nöthig sind. Durch die Wahl werden die schiklichsten ausgesucht und die übrigen verworfen, und durch die Anordnung werden sie zum besten Ganzen verbunden.

Es scheinet noch hieher zu gehören, daß von Beurtheilung der Erfindungen gesprochen werde. Nach dem oben festgesetzten Begriff besteht die Erfindung allemal in Ausdenkung der Mittel, die zum Zwek führen, oder in der guten Anwendung einer schon vorhandenen Sache zu einem bestimmten Zwek. Es muß also in jedem guten Werk der Kunst ein Zwek zum Grund liegen, durch welchen alles vorhandene bestimmt worden ist. Wo kein Zwek zu entdeken ist, da läßt sich auch von der Erfindung nicht urtheilen. In der That trifft man auch oft Werke der Kunst an, deren Urheber selbst keinen bestimmten Zwek mögen gehabt haben, in denen folglich gar keine Erfindung liegt; die Theile sind von ohngefehr so zusammen gekommen, wie die Phantasie des Künstlers, ohne irgend einem Leitfaden zu folgen, sie herangebracht hat; und es kann auch geschehen, daß der, welcher das Werk beurtheilet, nicht im Stande ist, den darin liegenden bestimmten Zwek zu entdeken. Hier ist aber von dem Urtheil des Kenners die Rede: wo dieser nach genauer Betrachtung nichts entdeket, wodurch die Theile des Werks zusammenhangen, oder wohin die Erfindung des Künstlers zielt; da kann man mit Grund vermuthen, daß die Erfindung selbst schlecht sey. Ist aber der Zwek des Werks sichtbar, so erkennet man den Werth der Erfindung aus der Tüchtigkeit der Mittel, zum Zwek zu führen. Bey einer antiken Statue weiß man entweder, was der Künstler dadurch hat vorstellen, welchen Gott oder Helden er hat abbilden wollen, oder man kann dieses aus genauer Betrachtung des Werks selbst schliessen. In dem letzten Fall ist wenigstens etwas Gutes in der Erfindung; denn daß man die Bedeutung des Werks erkennt, beweist schon, daß der Künstler in diesem Stük seinen

Zwek nicht verfehlt habe. Im ersten Fall erkennt man den Werth der Erfindung, wenn in dem Werk alles mit dem Begriff der Sache übereinkommt. Ein Gemählde, von dem niemand errathen kann, was der Mahler hat vorstellen wollen, ist gewiß in Absicht auf die Erfindung schlecht, wie gut sonst immer Zeichnung und Colorit darin seyn mögen; weiß man aber, was der Mahler hat vorstellen wollen, findet aber dabey, daß er den Zwek durch das, was im Gemählde ist, nicht wol hat erreichen können, so ist auch alsdann die Erfindung mißgerathen. Es finden sich aber verschiedene hieher gehörige Betrachtungen, an einem andern Ort dieses Werks weiter ausgeführet. *)

* *

Von Erfindung, als einer Fähigkeit der Seele, welche das eigentliche Genie ausmacht, handelt Gerard in seinem Versuche darüber; so wie auch Flögel in seiner Geschichte des menschlichen Verstandes §. 25 u. f. die vornehmste Eigenschaft des Genies darin setzt. — Von Erfindung, als dem belebenden Theile der Poesie, Duff, in dem Essay on Original Genius, Lond. 1767. 8. S. 125 u. f. — Von dichterischer Erfindung überhaupt (Della Inventione poetica) hat Aless. Lionardi, zwey, zu Venedig 1554. 4. gedruckte Gespräche geschrieben. — Von Erfindung, oder Erdichtung im Drama, und wie das Genie und wie der Witz erfindet, oder erdichtet, handelt Lessing in seiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Rodogune des Corneille St. XXXI u. f. ferner St. LXX u. a. a. O. m. — — Von Erfindung, in Rücksicht auf **Mahlerey**, Polyphile où le tableau des inventions exposées par Beroald, Par. 1600. 4. — Lud. Dolce in dem Gespräche von der Mahlerey S. 150 (Flor. 1735. 8.) — de Piles in dem Cours de peinture par Principes S. 39 (in dem 2ten B. der Oeuv. div. Amst. 1767. 12.) — Richardson, in seiner Abhandl. von der Mahlerey S. 31 (der franz. Uebers. Amst. 1728. 8.) — Hagedorn, in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, 11te Betr. u. f. S. 147 u. f. — Algarotti, in s. Vers. über die Mahlerey, S. 120 (der deutschen Uebers. Cassel 1769. 8.) — der Abt Giov. And. Lazzarini, in der Nuova raccolta d'opusc. scientifici et filol. Pesaro 1763. 4. B. 2. S. 97 u. f. deutsch in dem Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 10. — Orestrio, in dem 22ten Abschn. S. 235 u. f. u. a. m. — Als Anleitung zu Erfindung in der Mahlerey kommen, unter mehrern, die Nouveaux sujets de peinture et de sculpture, Par. 1755. 12. — des G. Caylus Tableaux tirées de l'Iliade, de l'Odissée d'Homère et de l'Eneïde de Virgile . . . Par. 1757. 8. — Ebendesselben: Histoire d'Hercule le Thebain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir ... P. 1758. 8. — die Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire enrichis de connoissances analogues à ces tàlens, par G. Andre Bardon, Par. 1763. 12. 3 B. u. a. m. dienen. — Uebrigens haben wir von Hrn. C. Frd. Flögel eine Einleitung in die Erfindungskunst, Breslau 1760. 8. — und ausser den, von Hrn. Sulzer, in Rücksicht auf Erfindung in der **Beredsamkeit** angeführten Schriften, gehören dahin noch: M. T. Ciceronis Rhetoricor. seu de Inventione rhetorica, Lib. II. (gewöhnlich in s. W. und ursprünglich vier Bücher) — Bucoldianus de amplificationibus, et inventionibus Lib. III. Lugd. 1534. 8. — Dav. Chytraei, de Inventione rhetorica, Lib. Vit. 1538. 8. — Pl. Vincentii, Promtuarium triplex inventionis, bey s. Access. rhetor. Artis Aristotel. Hamb. 1686. 8. — De arte inveniendi, Dissertat. D. Daschitzkii, Vit. 1699. 4. — De Invent. rhetorica, Auct. Frid. Seidel, Ien. 1712. 8. — Auch wird noch in den mehresten Anwei-

*) S. Werke der Kunst.

weisungen zur Beredsamkeit von den Mitteln zur Erfindung, den loc. com. gehandelt, als in dem 2ten Buche der Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. — in Priestleys Vorlesungen über Redekunst und Critik, S. 6 (der deutschen Uebers.) u. in a. m. — —

Ergötzend.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheinet, wie manches andre, womit man gewisse Gattungen angenehmer Gegenstände ausdrükt, in seiner Bedeutung noch nicht völlig bestimmt zu seyn. Darum sey uns erlaubt, es hier zur Bezeichnung derjenigen Gegenstände, besonders derjenigen Werke der Kunst anzuwenden, deren Absicht blos auf Erwekung angenehmer Empfindungen von jeder Art geht, die auf nichts fortdaurendes abzielen, oder bey denen man keinen andern Zwek, als den Genuß selbst hat; Werke die zu nichts, als einem angenehmen Zeitvertreib dienen können. So sind, nach einiger Kunstrichter Meynung, alle schönen Künste blos zum Ergötzen.

Der Künstler, der überall die Natur zur Lehrerin annehmen muß, kann ihr auch hierin folgen. Es ist auch bey einem mittelmäßigen Grad der Beurtheilungskraft nicht zu verkennen, daß die Natur bey dem Angenehmen und Unangenehmen, das sie in ihre verschiedenen Werke gelegt hat, fast durchgehends höhere Absichten habe, als den bloßen Genuß; dennoch aber scheinet manches blos auf das Ergötzen abzuzielen. Die liebliche Mannigfaltigkeit der Farben, wodurch die verschiedenen Aussichten in der Natur so reizend werden, scheinet nichts, als den blos ruhigen Genuß der angenehmen Empfindung, die sie erweken, zur Absicht zu haben. Auch liegt es in dem allgemeinen Gefühl der Menschen, diese liebliche Scene dazu zu brauchen. Welchem Menschen von gesundem Gemüthe wird es einfallen, den zu tadeln, der beym Spatzierengehen blos die Absicht hat, die angenehmen Eindrüke der sanften Frühlingsluft, und der mannigfaltigen Lieblichkeiten der ländlichen Scenen zu genießen, und blos das Vergnügen des Genusses dabey zu suchen? Eben dazu kann man auch die mannigfaltigen Scenen der sittlichen Natur gebrauchen. Auch ohne Rüksicht auf engere Verbindungen der Freundschaft und gegenseitige Unterstützung oder Beförderung nützlicher Geschäffte, genießt selbst der weiseste Mensch das Vergnügen einer guten Gesellschaft, blos dieses Genusses halber.

Also ist wol kein Zweifel, daß nicht auch die schönen Künste dazu dienen können, und daß nicht Werke, die blos ergötzend sind, unter die guten Werke der Kunst sollten aufzunehmen seyn. Daß aber dieses der einzige Zwek der schönen Künste seyn sollte, kann viel weniger zugestanden werden, als die Verbannung des blos Ergötzenden. In der Natur ist es sehr selten, daß das Angenehme ohne die höhern Absichten des Nützlichen vorhanden ist. Wenigstens hat das Ergötzende beständig die gute Würkung, daß es dem Gemüth die Munterkeit, und dem Körper die Gesundheit unterhält.

Darum nehme man der Kunst die Ehre nicht eine wahre Nachahmerin der Natur zu seyn, und das Nützliche zum Hauptendzwek zu haben. Man sage dem Künstler, daß er Angenehmes oder Unangenehmes in die Gegenstände verflechten müsse, nachdem das Interesse der Menschlichkeit erfodert, daß sie gesucht oder vermieden werden. Dieses muß er vornehmlich da thun, wo die Natur, die blos aufs Allgemeine sieht, es nicht thun konnte. Zu natürlichen und animalischen Geschäff-

schäfften braucht man selten durch die Kunst ermuntert zu werden; dafür hat die Natur selbst hinlänglich gesorget; für die verschiedenen politischen Veranstaltungen, die bey jedem Volk und in jedem Zeitalter, nach zufälligen Umständen anders sind, konnte sie nicht besonders sorgen, und darin erwartet sie die Hülfe der Kunst.

Nach diesem Grundsatz also schränken wir den Gebrauch des blos Ergötzenden ein, ohne dasselbe aus dem Gebiet der Kunst wegzuweisen. Aber wir fodern von dem Künstler, der blos ergötzen will, daß er es als ein Mann von Geschmak thue, als einer der sich bewust ist, daß er Männer und nicht Kinder vor sich hat. Das Ergötzende kann schätzbar, aber auch sehr verächtlich seyn. Es erfodert einen Mann von Verstand und Geschmak; und wie es weit leichter ist für eine Familie, deren Verrichtung und Lebensart man kennet, ein gutes und bequemes Haus zu bauen, als etwa ein kleines Gebäude, das eine gute Aussicht machen und überhaupt die Annehmlichkeit eines Gartens vermehren soll: so ist es auch weniger schwer in andern Künsten ein Werk von genau bestimmter Absicht, als ein blos zum Ergötzen dienendes zu erfinden. Es erfodert viel Geschmak, einen feinen Witz und mannigfaltige Erfahrung, die man aus dem Umgang mit den feinern Köpfen, die in den verschiedenen Ergötzlichkeiten schon das Beste gefunden haben, erlanget, um in dieser Art etwas schätzbares hervorzubringen. Der eingeschränkteste Mensch kann eine an sich wichtige Sache so vortragen, daß die Erzählung interessant wird; aber ohne wichtige Gegenstände der Unterredung unterhaltend zu seyn, ist nur den feinesten Köpfen gegeben.

Erhaben.

(Schöne Künste.)

Es scheinet, daß man in den Werken des Geschmaks überhaupt dasjenige Erhaben nenne, was in seiner Art weit größer und stärker ist, als wir es erwartet hätten; weßwegen es uns überrascht und Bewunderung erweket. Das blos Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunst, gefällt, ist angenehm oder ergötzend; es macht einen sanften Eindruk, den wir ruhig genießen: aber das Erhabene würkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich. Diese Würkung thut es nicht blos in der ersten Ueberraschung, sondern anhaltend; je länger man dabey verweilet und je näher man es betrachtet, je nachdrüklicher empfindet man seine Würkung. Was eine liebliche Gegend, gegen den erstaunlichen Anblik hoher Gebürge, oder die sanfte Zärtlichkeit einer Iidoli, gegen die rasende Liebe der Sappho, das ist das Schöne gegen das Erhabene.

Es ist demnach in der Kunst das Höchste, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schreken zu erweken sind; überall wo man den Seelenkräften einen großen Reiz zur Würksamkeit geben, oder sie mit Gewalt zurükhalten will. Deßwegen ist die nähere Betrachtung desselben, seiner verschiedenen Gattungen, der Quellen, woraus es entspringt, seiner Behandlung und Anwendung, ein wichtiger Theil der Theorie der schönen Künste.

Da überhaupt das Erhabene wegen seiner Größe Bewunderung erwekt, diese aber nur da entsteht, wo wir die Größe würklich erkennen, so muß die Größe des erhabenen Gegenstandes nicht völlig außer unsern Begriffen

griffen liegen; denn nur da, wo wir noch einige Vergleichung anstellen können, entsteht die Bewunderung der Größe. Das völlig unbegreifliche rührt uns so wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Wenn man uns sagt: Gott habe die Welt aus Nichts erschaffen, oder Gott regiere die Welt durch bloßes Wollen, so fühlen wir gar nichts dabey, weil dieses gänzlich außer unsern Begriffen liegt. Wenn aber Moses sagt: Jtzt sprach Gott, es werde Licht! und das Licht ward; so gerathen wir in Bewunderung, weil wir uns wenigstens einbilden, etwas von dieser Größe zu begreifen; wir hören befehlende Worte und fühlen einigermaßen ihre Kraft; und wenn man uns anstatt des bloßen göttlichen Willens, ein sinnliches Zeichen desselben sehen läßt, wie Homer und nach ihm Horaz thut, die uns ein Bild des Jupiters geben, cuncta supercilio moventis, der mit dem Auge winkt und dadurch alles in Bewegung setzt, so erstaunen wir über diese Macht. Wer uns von der Ewigkeit spricht und sagt, sie sey eine Dauer ohne Ende, der rührt uns wenig, weil wir nichts dabey denken; wenn aber Haller singt:

Die schnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
Ermüden über dir und finden keine Schranken.

so bekommen wir doch einigermaßen einen Begriff dieser unbegreiflichen Größe, indem wir sehen, daß sie das Höchste, so wir denken können, weit übersteigt. Wenn wir in einer Schlacht einen unbekannten Menschen aus den Gliedern heraustreten sähen, der allein das feindliche Heer schlagen wollte, so würden wir ihn für einen unsinnigen Prahler halten; wenn aber dieser Mann ein Achilles ist, wenn wir aus seinem Charakter, aus seiner Fassung, aus seinem Ton einigermaßen begreifen, daß er dem Unternehmen gewachsen seyn möchte, alsdann erstaunen wir über seinen Muth. So müssen wir für jedes Erhabene ein Maaß haben, nach welchem wir seine Größe, wiewol vergeblich, zu messen bemüht sind. Wo dieses fehlt, da verschwindet die Grösse, oder sie wird blos zur Schwulst. Indem wir aber vermittelst des Maasses, das wir haben, die Größe des Erhabenen zu begreifen bemüht sind, erhebt sich der Geist oder das Herz; die Seele nimmt einen hohen Schwung, um sich zu jener Größe zu erheben. Daher kommt in einigen Fällen die Würkung, die Longinus dem Erhabenen zuschreibt, wenn er sagt: „Natürlicher Weise wird die Seele durch das wahre Erhabene gleichsam erhöhet, und indem sie selbst einen hohen Schwung bekommt, mit Vergnügen und großen Gesinnungen erfüllt, als wenn sie das, was sie hört, selbst erfunden hätte.“ *) Dieses aber gilt nur von dem Erhabenen, das eine antreibende Kraft hat; **) denn die von der zurükstoßenden Art ist, erwekt Furcht und Schreken.

Um die Gattungen des Erhabenen näher zu betrachten merken wir an, daß die Gegenstände der Bewunderung entweder auf die Vorstellungskräfte oder auf die Begehrungskräfte der Seele würken. Denn wir bewundern die Dinge, zu deren klarer Vorstellung unsre Begriffe nicht hinreichen, und auch die, welche das Gefühl unsrer Begehrungskräfte übersteigen.

Alle Gattungen der Vorstellungen, die welche durch die Sinnen kommen, die von der Phantasie gebildet, und die vom Verstand erzeuget werden, können zur Bewunderung führen.

*) Longinus vom Erhabenen im VII. Abschn.

**) S. Kraft.

Man kann die Majestät der Natur in den Alpen nicht ohne Bewunderung sehen; und wer solche Gegenstände würdig mahlen oder beschreiben kann, der erreicht das blos sinnliche Erhabene, wie Haller:

> Der sich die Pfeiler des Himmels, die Alpen die er besungen,
> Zu Ehrensäulen gemacht.*)

Noch weiter erstrekt sich das Erhabene der Phantasie, die uns eine zweyte sinnliche Welt erschafft. Durch diese Größe sind die Gemählde des Himmels und der Hölle, bey Milton und Klopstok, erhaben: welch erstaunlicher Reichthum der Phantasie in ihren Beschreibungen! Auch der Verstand hat erhabene Gegenstände; so geben uns die neuern Philosophen erhabene Begriffe von dem Weltgebäude, und von der Größe des göttlichen Verstandes: auch nennen wir die Wahrheiten und Betrachtungen erhaben, da durch wenige Begriffe eine weite Gegend in dem Reich der Wahrheit helle wird.

Wir bewundern die Gegenstände der Vorstellungskräfte wegen der Menge und des Reichthums der Dinge, die uns auf einmal vorschweben und die wir zu fassen nicht vermögend sind, die sehr viel weiter gehen, als wir folgen können; oder wir bewundern sie aus Ueberraschung, weil sie unsrer Erwartung entgegen laufen, weil wir etwas widersprechend scheinendes für wahr erkennen. Wenn das Große klein, das Kleine groß wird; wenn aus Unordnung und Verwirrung Ordnung entsteht: so ist es ein erhabener Gedanken für die, welche die Richtigkeit desselben einigermaßen einsehen, daß aus aller scheinenden Unordnung in der physischen und sittlichen Welt, die schönste Ordnung im Ganzen bewürkt wird. Und wenn Pope von Gott sagt: er sehe mit gleichem Blik eine Wasserblase und Welten in Staub verfliegen; oder Haller von seiner Ewigkeit singt:

> Der Sternen stille Majestät,
> Die uns zum Ziel befestigt steht,
> Eilt von dir weg wie Gras an schwühlen Sommertagen;
> Wie Rosen, die am Mittag jung
> Und welk sind, von der Dämmerung,
> Eilt von dir weg der Angelstern und Wagen.

so kommt das Erhabene dieser Gedanken aus der wunderbaren Vergleichung dessen, was wir als das Größte der körperlichen Welt kennen, mit dem Kleinesten; wodurch wir erst die wunderbare Größe Gottes einigermaßen erkennen, gegen den eine ganze Welt und ein Stäubchen gleich groß sind. So gränzet es auch an das Erhabene, wenn der eben angeführte Dichter in seinem Gedichte von dem Ursprung des Uebels, nachdem er eine reizende Beschreibung von der Natur gemacht hat, plötzlich ausruft:

> Und dieses ist die Welt, worüber Weise klagen!

Oder wenn Cicero ausruft: **Welch trauriges Schauspiel, der Erhalter des Vaterlandes ist gezwungen es zu verlassen, und die es verrathen haben, bleiben ruhig darin!***) Dieses ist also die eine Gattung des Erhabenen, das unsre Vorstellungskräfte mit Gewalt angreift.

Die andre Gattung würkt die Bewundrung durch das Gefühl des Herzens. Indem wir andrer Menschen Empfindungen, Leidenschaften, innerlich würkende Kräfte oder äusserlich ausbrechende Handlungen, mit unserm Gefühl vergleichen und gegen das halten, was wir zu thun vermögend sind, so entsteht allemal Bewunderung, wenn wir Kräfte sehen, die weit über die unsrigen gehen, oder deren Größe wir nicht anders, als durch eine außerordentliche Anstrengung unsers eigenen Gefühls,

*) Kleist im Frühling.

*) Philip. X.

fühls, fassen können. Eben dieses geschieht auch, wenn wir im Guten oder Bösen etwas sehen, das unsre Empfindung gleichsam bestürmt. Daher entsteht das Erhabene in den Gesinnungen, in den Charakteren, in den Handlungen, und auch in den leblosen Gegenständen der Empfindung.

Die Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können so stark seyn, daß sie unsre Bewunderung erweken; und alsdenn nennen wir sie erhaben. So ist die Großmuth erhaben, die schwere Beleidigungen verzeiht, wie wenn Augustus zum Cinna, der in eine Verschwörung gegen ihn getreten war, sagt: **Laßt uns Freunde seyn, Cinna!***) der hohe Muth des Hohenpriesters Joad, der bey den gefährlichsten Umständen, womit man ihn erschreken will, ruhig sagt: **Ich fürchte Gott, Abner, und kenne keine andre Furcht.****) So hat die Standhaftigkeit des Milo etwas Erhabenes, von dem Cicero sagt: **er halte nur den Ort für den Ort der Verbannung, wo es nicht erlaubt ist tugendhaft zu seyn.** †) Dieses ist das Erhabene in den Gesinnungen und Charakteren, wodurch Männer von hoher Sinnesart, die weit über die gemeine Tugend erhaben sind, unsere Bewunderung verdienen, und wovon man vornehmlich in der griechischen und römischen Geschichte sehr viele Beyspiele findet.

Dieses Erhabene hat auch im Bösen statt, weil selbst in der Gottlosigkeit etwas Bewundrungswürdiges seyn kann. Die Anrede, womit Satan ††) nach seinem Fall die Hölle grüßt, hat etwas Erhabenes: „Seyd gegrüßt Schreknisse; dich grüß ich, unterste Welt, und dich, tiefste Hölle. Empfange deinen neuen Einwohner; einen der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigener Platz und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle, und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigstens werden wir hier frey seyn; der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte; er wird uns hier nicht verjagen.“ Von dieser Art ist auch die, anderswo angeführte Rede des **Eteokles**,*) die Rede des **Ajax**,**) der einigermaßen dem Jupiter Troz bietet, die erhabene Bosheit des **Caiphas** und des Philo in Klopstoks Meßias. Jede würkende Kraft von außerordentlicher Größe hat etwas Bewundrungswürdiges. Die Stärke des Gemüths, das sich durch nichts niederdrüken läßt, eine Kühnheit, die keine Gefahr achtet, ein Muth, den kein Hinderniß überwältiget, hat etwas Großes, wenn gleich diese Stärke nicht gut angewendet wird. Das Böse darin ist zufällig, das Gute wesentlich. Ein großmüthiger Bösewicht kann bald gut werden, und durch einen kleinen Schritt zu einer ehrwürdigen Größe gelangen; aber wem die Stärke des Geistes und die Kräfte der Empfindung fehlen, wenn gleich sonst im Gemüth nichts Böses vorhanden wäre, der bleibt in der sittlichen Welt immer ein geringschätziges Geschöpf.

Wie die hohe Sinnesart, die das Gemüth bey den wichtigsten Vorfällen, selbst bey dem stürmenden Ungewitter der Gefahren und des Unglüks in bewundrungswürdiger Ruhe zu erhalten vermag, etwas erhabenes hat,

*) Im Trauerspiel des Corneille, **Cinna**.
**) Im Trauerspiel des Racine, Athalie.
†) Est quodam incredibili robore animi septus; exilium ibi esse putat, ubi virtuti non sit locus. Orat. pro T. An. Milone.
††) Im I Buch von **Miltons verlornen Paradies**.

*) S. Aeschylus S. 25.
**) Il. E. v. 645. ff.

hat, so können im Gegentheil auch die Leidenschaften eine wunderbare und erstaunliche Würksamkeit hervorbringen. Bey der stillen Größe der hohen Gesinnungen bewundern wir die Stärke der Seele, die sich bey den heftigsten Anfällen in Ruhe zu erhalten vermag; bey der Heftigkeit gewisser Leidenschaften zieht die, unsre Erwartung übertreffende Würksamkeit, die alles überwältigende Kraft derselben, unsre Bewunderung nach sich. Jene ruhige Größe gleichet den majestätischen Gebürgen, von denen einer unsrer Dichter singt:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen.*)

Diese würksame Größe hingegen ist wie ein gewaltiger Strohm, der alles, was ihm in Weg kommt, mit sich fortreißt. So ist die Wuth des Achilles im Streit, den auch die verschlingenden Wellen des Xanthus nicht zurükhalten, oder die erstaunliche Rachgier des Coriolans in Thomsons Trauerspiel.**) — Gieb mir den untersten Rang in dem Heer; ganz Italien soll dennoch erfahren und allen künftigen Zeiten soll die Stimme des Gerüchts es sagen, daß ich zugegen gewesen, daß Coriolan dem Heer der Volscier beygestanden, als das weitherrschende Rom der Erde gleich gemacht worden. — So viel Stärke konnte man von keinem Menschen erwarten.

Selbst die überwältigenden Leidenschaften können, wenn sie starke Seelen betreffen, etwas Erhabenes zeigen. Wer kann ohne Schaudern den Schmerz des Hiobs ansehen, da er die Stunde seiner Geburt verfluchet, oder das erstaunliche Leiden des sterbenden Herkules,*) oder den Jammer des Philoktetes,**) oder die erschrekliche Quaal des Abbadona?†) Selbst die Liebe, wie sie die Sappho oder die Clementina martert, setzt in Erstaunen. In jenen muthigen Leidenschaften ist das Gemüth selbst der Gegenstand der Bewunderung; hier aber bewundern wir die Größe des Gegenstandes, der das Leiden hervorbringt, und den wir in der leidenden Seele als in einem Spiegel erbliken. Man kann eine ähnliche Würkung durch Vorbildung des Gegenstandes selbst erreichen. Nämlich die überwältigenden Leidenschaften, wobey die Seele blos leidend scheinet, können, wie so eben angemerkt worden, erhaben geschildert werden; man kann aber das Erhabene auch durch die Gegenstände dieser Leidenschaft selbst erreichen, indem anstatt der Furcht, des Schrekens, der Verzweiflung, die Gegenstände, von denen diese Leidenschaften entstehen, geschildert werden; so ist Miltons Beschreibung der Hölle erhaben furchtbar.

Dieses sind also die verschiedenen Gattungen des Erhabenen in der sichtbaren und unsichtbaren Natur. Nicht nur die Beredsamkeit und die Dichtkunst, sondern auch die zeichnenden Künste, haben den Ausdruk desselben in ihrer Gewalt. Es ist keine Gattung desselben, die Raphael nicht erreicht hätte, und wir wissen sowol aus den Zeugnissen der Alten, als aus dem Antiken das übrig geblieben, daß die alten Bildhauer das Erhabene der Sinnesart und der Charaktere

*) Ramler in der Cantate vom Tode Jesu.

**) O! it imports not which of us commands.
Give me the loweſt ranck among your troops;
All Italy will know, the voice of fame
Will tell all futur times, that I was preſent,
That Coriolanus in the Volſcian Army
Affiſted when imperial Rome was ſack'd.

*) Sophocl. Trachiniae vſ. 1010. u. ff.
**) Sophocl. Philoct. vſ. 747 u. ff. 941 u. ff.
†) Meßias II Gesang.

raktere in einem hohen Grad erreicht haben; daß sie im Jupiter die göttliche Majestät, in der Minerva die Weisheit u. s. f. auf eine erhabene Weise sichtbar zu machen gewußt haben. In einem einzigen Stük scheinet den neuern Künstlern der Ausdruk des Erhabenen zu fehlen; wo sie nämlich die Gottheit abbilden wollen. Wenigstens ist mir kein erträgliches Bild davon bekannt, wo nämlich die Gottheit unmittelbar vorgestellt wird. Denn sonst haben wir allerdings Gemählde, die von der Größe und Majestät Gottes mittelbar erhabene Vorstellungen enthalten, wovon das große Gemählde von Raphael, das insgemein das Sakrament genennt wird, ein fürtrefliches Beyspiel ist. Selbst der Baukunst kann man das Erhabene nicht ganz absprechen. Wenn gleich unsre Baumeister es nicht erreichen, so läßt sich doch fühlen, wie durch Gebäude gewaltige Eindrüke von Ehrfurcht, von Macht und Größe, und auch von schauderndem Schreken zu bewürken wären. Auch die Musik ist nicht vom Erhabenen entblößt; sie hat das Erhabene der Leidenschaften, auch wol die ruhige Größe der Seele in ihrer Gewalt. Händel und Graun haben es oft erreicht. Wer sich davon überzeugen will, darf von dem ersten nur Alexanders Fest, und von dem zweyten die Oper Iphigenia hören.

Nun ist auch noch zu bemerken, daß ein Gegenstand entweder durch seine innerliche Größe erhaben ist, oder daß er durch die besondere Weise, wie er vorgestellt wird, seine Größe bekommt; jenes könnte man das wesentlich Erhabene, dieses das zufällige nennen. Es giebt Dinge, die wir nur geradezu erkennen oder empfinden dürfen, um sie zu bewundern. Wer sich einen Begriff von dem Weltgebäude machen kann, wird gewiß das Erhabene darin fühlen. So wird man auch bey jeder Aeußerung einer hohen Sinnesart, wenn man sie nur zu empfinden vermag, in eine Art des Entzükens gesetzt; und jede große schrekhafte Begebenheit macht bestürzt, wenn man sie nur, wie sie ist, sieht oder erzählen höret. Aber eine Vorstellung, die man sehr oft, ohne merkliche Würkung davon zu empfinden, gehabt hat, kann uns in einem Licht, oder in einer Wendung gezeiget werden, wo sie den lebhaftesten Eindruk macht. So sind die schon angeführten Vorstellungen von der Ewigkeit und von der unermeßlichen Größe Gottes. Denn obschon beyde Gegenstände an sich groß sind, so ist es sehr schwer sich ihre Größe mit einiger Klarheit vorzustellen: dazu hat uns das Genie des Dichters geholfen. So ist es eine gemeine, uns sehr wenig rührende Wahrheit, daß die Grossen der Erde so wie gemeine Menschen sterblich sind; aber sie nähert sich dem Erhabenen, wenn Horaz sie also ausdrükt:

> Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
> Regumque turres. *)

Daß nach dem Tod aller Unterschied des Ranges und der Würde wegfällt, ist ein gemeiner Gedanke; aber in einer arabischen Erzählung bekommt er etwas Wunderbares und Erhabenes. Der berühmte Caliph Harun Al-Raschid begegnete einem Einsiedler, der einen Todtenkopf mit Aufmerksamkeit zu betrachten schien. Was machst du damit? sagt der Caliph. Der Einsiedler: — ich suche zu entdecken, ob dieses der Schädel eines Bettlers oder eines Monarchen sey? Eine bewundrungswürdige Einkleidung einer ganz bekannten Wahrheit. Auch Gedanken, die schon an sich groß und erha-

*) Od. I. 4. 13.

erhaben sind, können durch die Einkleidung noch einen höhern Grad desselben erreichen. Es ist an sich schon etwas großes, sich den wahren Philosophen als einen Menschen vorzustellen, der durch sein Nachdenken das menschliche Geschlecht erleuchtet; aber noch wunderbarer wird dieses durch die Art, wie sich Kleist ausdrükt:

Die, deren nächtliche Lampe den ganzen Erdball erleuchtet. *)

Hier ist wesentlich und zufällig Erhabenes zugleich. Dieses zufällig Erhabene ist das, was Longinus der Kunst zuschreibt, und davon er in Absicht auf die redenden Künste am ausführlichsten und gründlichsten handelt. Nachdem er angemerkt hat, **) daß dieses Erhabene durch grammatische und rhetorische Figuren; durch Tropen und andre mit Würde verbundene Ausdrüke; endlich blos durch den Ton und Fall der Rede kann erhalten werden: so wendet er den größten Theil seines Werks, †) an, dieses durch eine Menge wol ausgesuchter Beyspiele zu erläutern. Wir empfehlen ein oft wiederholtes Lesen dieses Werks allen denen, die das Große und Erhabene im Ausdruk zu erreichen suchen.

Was Horaz vom Schreiben überhaupt sagt: daß man, um gut zu schreiben, erst gut denken müsse, kann insbesondere auf jede Gattung des Erhabenen angewendet werden. Wer es erreichen will, muß irgend eines der natürlichen Vermögen des Geistes, oder des Herzens, in vorzüglicher Größe besitzen. Ohne diesen Vorzug wird man weder selbst erhabene Vorstellungen oder Empfindungen hervorbringen, noch da, wo man sie antrifft, sich zu Nutze machen können. Das erste und vornehmste Mittel, sagt Longinus, das Erhabene zu erreichen, ist die natürliche Fähigkeit große Begriffe und große Gedanken hervorzubringen; das andre, starke und große Empfindungen zu haben. Wiewol nun der, dem die Natur diese Vorzüge versagt hat, sie durch keine Bemühung erlangt, so kann die natürliche Fähigkeit durch die Umstände der Zeit, durch Gelegenheit, durch Arbeit und Studium erhöht werden. Niemand bilde sich ein, daß Homer oder Demosthenes, Phidias oder Raphael das Erhabene, das wir an ihnen bewundern, allein der Natur zu danken haben. Den Saamen des Erhabenen legt die Natur in den Geist und in das Herz; daß er aber aufkeimet und Früchte zeuget, wird durch Ursachen bewürkt, die von außenher kommen.

Will man einen Beweis davon haben, so vergleiche man den Olympus oder den Tartarus des Homers, mit dem Himmel und der Hölle Miltons; oder die philosophischen Gedanken des Lukretius mit denen, die wir bey Pope und Haller antreffen. Wer wird dem Homer die Erhabenheit der Phantasie und dem Lukretius die Stärke und Größe des Verstandes absprechen? Aber wie weit bleibt das Erhabene der homerischen Phantasie und der epikurischen Philosophie hinter dem, was wir in ähnlichen Fällen bey diesen Neuern antreffen, zurük? Das große Genie muß von außenher erhabene Nahrung haben, wenn es erhabene Früchte zeugen soll. Man bedenke, was für eine Menge großer Köpfe in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert an der scholastischen Philosophie gearbeitet, und wie wenig große Wahrheiten sie gefunden haben! Es war das Unglük der Zeiten, daß so viel große Köpfe sich blos an dialektischen Kleinigkeiten üben konnten. Auf eine ähnliche Weise erkläret der vorher angeführte Kunstrich-

*) Im Frühling.
**) im VIII Abschn.
†) vom XVI bis zum XL Abschnitt.

richter, *) warum seine Zeiten das Erhabene der Beredsamkeit vermissen. Der vornehmste Grund, sagt er, liegt in der unseligen Habsucht, die unser ganzes Leben belagert, und sich aller Würksamkeit bemächtiget. Denn die unersättliche Begierde nach Reichthum, thut er hinzu, an der wir alle krank darniederliegen, nebst Weichlichkeit und Wollust, halten uns in der Unterdrükung, erstiken alle männliche Stärke.

Es ist also nicht genug, daß der Künstler von der Natur die Anlage zum Erhabenen bekommen habe. Die Zeiten, darin er lebt, die Gegenstände, womit er sich beschäfftiget, der Nationalcharakter seiner Zeitverwandten, und noch mehrere zufällige auf das Genie würkende Dinge, müssen die glüklichen Anlagen unterstützen. Corneille, der die tragische Bühne in Frankreich zuerst in Würde gebracht, hatte gewiß die besten Anlagen zum Erhabenen; aber wie oft ist er nicht blos schwülstig, wo er hätte erhaben seyn können? Dieses ist den romanhaften Begriffen der ritterlichen Tapferkeit, die damals noch übrig waren, und bisweilen dem, was die Galanterie seiner Zeit abentheuerliches hatte, zuzuschreiben. Daher geschah es, daß er einigemal schwülstig oder platt wurde, wo er groß zu seyn glaubte. Was kann abgeschmakter seyn, als folgende Stelle:

> Jason ne fit jamais de communes maitresses,
> Il est né seulement pour charmer des Princesses,
> Et haïroit l'amour s'il avoit sous sa loi
> Rangé de moindres cœurs que des filles de Roi. **)

Und doch hat dieses der Mann geschrieben, der in demselben Aufzug die Medea, auf die Vorstellung ihrer Vertrauten:

> Votre païs vous hait, votre époux est sans foy;
> Dans un si grand revers, que vous reste-t-il?

die wahrhaftig große und erhabne Antwort geben läßt: Moi!

Und wenn in dem Cid desselben Dichters Don Rodrigue seinem Vater auf die Frage: Hast du auch Herz, mein Sohn? die trotzige abgeschmakte Antwort giebt: jeder andere, als mein Vater, sollte sogleich die Probe davon sehen! So sieht man wol, daß dieses weniger dem Dichter, als den Vorurtheilen seiner Zeit zuzuschreiben ist.

Man kann von der Natur die Anlage zu einem großen Geist und Gemüth erhalten haben, und sich dennoch von dem Kleinen und Niedrigen, das in den Sitten und in der Denkungsart seiner Zeitgenossen herrscht, hinreißen lassen. Hat nicht Miltons erhabener Geist, durch eine elende Schultheologie verführt, der göttlichen Majestät selbst Reden in den Mund gelegt, die ins Niedrige fallen? Und haben nicht die Götter des großen Homers, wie Cicero richtig anmerkt, alle Schwachheiten der Menschen an sich? Also müssen die Anlagen zum erhabenen Genie von außenher unterstützt werden. Der große Verstand, der erhabene Wahrheiten vortragen soll, muß, wie bey Pope und Haller, von wahrer Philosophie unterstützt werden; Reichthum und Feuer der Phantasie, von Kenntniß dessen, was in der Natur groß und schön ist. Mit dem Verstand und dem großen Gemüth eines Demosthenes oder Cicero würde ein Redner in Sybaris wol Spitzfindigkeiten, aber nichts großes hervorgebracht haben. Unwissenheit und Aberglauben, wenn sie national sind, hemmen den größten Verstand, erhabene

*) Longin im XLIV Abschn.

**) Medée Act. 1. Sc. 1.

habene Wahrheiten zu lehren; und sittliche oder politische Sophisterey, die herrschend worden, die erhabenen Gesinnungen.

Der erhabene Künstler wird also nicht blos durch die Natur gebildet; die Umstände, darin er sich befindet, müssen dem großen Genie eine völlig freye Entwiklung verstatten. Verstand und Herz müssen ihre Würksamkeit ungehindert äußern können. Dem besten Genie werden durch die Niedrigkeit aller Gegenstände, womit es umgeben ist, Fesseln angelegt.

Unsere Zeiten sind durch sich selbst dem Erhabenen, in Absicht auf die Vorstellungskräfte, wegen der Cultur der speculativen Wissenschaften und der Naturlehre, ganz vortheilhaft, und was ihnen in Ansehung des Sittlichen und des Politischen fehlet, kann doch noch einigermaßen durch die Bekanntschaft, die wir mit den alten Griechen und Römern, den freyesten und in den Aeußerungen der Sinnesart ungehindertsten Völkern, haben, ersetzt werden.

Wenn das Genie des Künstlers auf diese Weise die Fähigkeit, sich zum Erhabenen empor zu schwingen, bekommen hat, so müssen in den besondern Fällen auch noch besondere Ursachen vorhanden seyn, die ihm eine stärkere Reizbarkeit geben; denn große Gedanken und Empfindungen entstehen nur bey wichtigen Veranlassungen. Es ist nicht möglich über kleine Sachen groß zu denken, noch bey gleichgültigen oder geringschätzigen Geschäfften groß zu handeln. Nur alsdenn, wenn der Künstler durch die Größe seiner Materie in Begeisterung gesetzt worden, wird das Erhabene, dessen er fähig ist, in seinem Verstand oder in seinem Herzen hervorbrechen. Hat er in diesen Umständen den Ausdruk, nach Maaßgebung seiner Kunst, in seiner Gewalt; besitzt er als ein Mahler die Zeichnung, als ein Tonsetzer Harmonie und Gesang, als ein Redner die Sprache: so thut alsdenn die Natur das übrige. Das Wichtigste ist erhaben zu denken und zu fühlen; nach diesem aber muß man sich auf eine den Sachen angemessene Weise ausdrüken können. Es kann etwas würklich erhaben seyn, und durch die Art, wie es sich zeiget, oder durch das schwache Licht, darin es erscheint, merklich von seiner Größe verlieren. So wird in der so eben angeführten Stelle aus der Medea das erhabene Moi, durch den Zusatz, Moi, vous dis-je, et c'est assez! würklich geschwächt.

Der Ausdruk des Erhabenen erfodert also noch eine besondere Betrachtung. Longinus sagt, man erreiche ihn, wenn man von dem was zur Sache gehört nur das Nothwendige, oder die wesentlichen Theile mit guter Wahl aussuche und wol verbinde;*) und sein neuester Ausleger hat sehr gründlich angemerkt, daß der Ausdruk in der sapphischen Ode, die der griechische Kunstrichter als ein Muster des Erhabenen anführet, durch seine Einfalt der Größe der Sache völlig angemessen sey.**) Daß die höchste Leichtigkeit und Einfalt des Ausdruks zum Erhabenen der Leidenschaften nöthig sey, empfindet man. Man vergleiche den Ausdruk in der angezogenen sapphischen Ode mit der künstlichen Wendung, die ein

*) im X Abschn.

**) Hoc admonere liceat verae simplicitatis atque naturalis pulchritudinis exemplum ex eo (Sapphus Odario) capi posse et debere. Nam profecto si quis tantum vocabula singula intelligat, nullo eget ad sensum interprete: adeo sunt omnia plana, verbisque ac formulis in vita communi obviis et juxta naturam usurpatis, descripta. Ipsae Metaphorae notissimae sunt, sed verba illa vitae communis rem clarissime significant; non enim circumloquendo haec tam graviter dicere potuisset aut ullo modo assequi. Morus in Annot. ad Long. Cap. X. §. 2.

ein Neuerer gebraucht hat, eben dieselbe Leidenschaft auszudrüken. Die fürtreffliche Scene zwischen Sir Carl Grandison und Miß Byron, die Richardson im 19 und zwey folgenden Briefen des dritten Theils beschreibet, endiget sich damit, daß Sir Carl in dem Augenblike, da die zärtlichste Liebe zu Miß Byron auf dem Punkt eines völligen Ausbruchs war, plötzlich abbricht, und seine Geliebte verläßt. In diesem Augenblike war bey ihr die Liebe auch auf das Höchste gestiegen, und dieses beschreibt sie in folgenden Worten: „Als er weg war, sah ich bald hier bald dorthin, als wenn ich mein Herz suchte; und dann verlor ich auf einige Augenblike die Bewegung, als wenn ich es für unwiederbringlich verloren hielte, und ward zur Statue.“ Man fühlt hier das Erhabene, wie in der Ode der Sappho; aber es wird doch durch das, was der Ausdruk schweres hat, etwas verdunkelt. **Durch hin und hergehende Blike sein Herz suchen**, ist eine Metapher, die etwas schweres und hartes hat.

Alles was im Ausdruk schwer und gesucht ist, was Witz und Kunst verräth, ist dem Erhabenen entgegen; und wie in den sittlichen Handlungen diejenigen, die groß denken, immer den geradesten Weg gehen, da kleinen Seelen listige Umwege natürlich sind, so ist es auch in den Künsten, wo das Schlaue der großen Denkungsart entgegen ist. Ein Gegenstand, der in seinem Wesen groß ist, darf nur genennt, und ohne allen Schmuk in ein klares Licht gesetzt werden, um einen starken Eindruk zu machen; wo von solchen die Rede ist, da kann der Ausdruk nicht einfach genug seyn, wie schon anderswo mit mehrerm angemerkt worden.*) Nur dann, wenn der Gegenstand außer dem Kreis unsrer klaren Vorstellungen liegt, muß ein wol überlegter Ausdruk ihn dem Gesichte näher bringen, wie bald soll gezeiget werden.

Das Erhabene der Empfindungen wird kräftiger ausgedrukt, wenn man uns gleichsam in die Seele hinein bliken läßt, als wenn man uns äusserliche Zeichen vorlegt, aus denen wir das Inwendige erst abnehmen sollen. Der Mahler oder Bildhauer, der Genie genug hat, die Seele im Körper sichtbar zu machen, kann ohne gewaltsame Bewegungen das Erhabenste der Empfindungen ausdrüken; wer aber im Körper nichts, als leblose Materie sieht, muß das, was in der Seele vorgeht, mittelbar, durch allerhand Zeichen ausdrüken. Scopas, oder wer der Künstler seyn mag, dessen Meißel die Niobe gebildet hat, konnte das tödtliche Entsetzen dieser unglüklichen Mutter unmittelbar in ihrem Gesicht ausdrüken; und Agesander nebst seinen Gehülfen*) hatten, um den heftigsten Schmerz des Laocoons auszudrüken, nicht nöthig die Zeichen des Schreyens oder Heulens zu Hülfe zu nehmen. Die leidende Seele zeiget sich dem Auge und auf dem ganzen Körper, das Gehör braucht nicht gerührt zu werden. Dieses mußte Virgilius zu Hülfe nehmen, weil sich Gesichtszüge und Stellung des Körpers nicht so beschreiben lassen, daß die Seele sichtbar wird. Der Bildhauer konnte den Schmerz selbst ausdrüken; der Dichter mußte ein Zeichen desselben fühlen lassen.

Die Hülfsmittel zum Erhabenen, die in dem Ausdruk liegen, scheinet Longinus für die redenden Künste sehr richtig angegeben zu haben, wie schon vorher erinnert worden. Er nennt drey Gattungen derselben: schikliche Figuren, sowol grammatische, als rhetorische; eine gute Wahl des

*) S. den Art. **Beywort** I Th. S. 295 f.

*) S. Winkelmanns Gesch. der Kunst II Th. S. 347.

des Ausdruks, und einen der Größe der Sache angemessenen Ton, und die dazu nöthige Zusammenfügung der Rede.*) Wie durch diese verschiedenen Hülfsmittel die Vorstellungen, denen es sonst nicht an innerlicher Größe fehlet, noch größer erscheinen und bis zum Erhabenen steigen, zeiget dieser scharfsinnige Kunstrichter weitläuftig,**) und verdient hierüber mit Aufmerksamkeit gelesen zu werden. Wir merken überhaupt an, daß die Art des Ausdruks das Erhabene der Vorstellung auf eine doppelte Weise herausbringen kann: 1) dadurch, daß Vorstellungen, deren Größe wir durch abgezogene Begriffe nicht fassen, durch die Entwiklung oder durch Einkleidung groß und erhaben erscheinen; 2) daß der feyerliche oder lebhafte Ton uns reizt und gleichsam zwingt, uns die Sachen groß vorzustellen. Beydes verdient eine nähere Betrachtung.

Daß große Vorstellungen bisweilen erst durch Entwiklung erhaben werden, weil wir sie ohne diese nicht fassen oder abmessen könnten, beweisen die schon vorher angeführten Beyspiele von der Ewigkeit überhaupt, und besonders von der Ewigkeit Gottes. So kann auch durch mancherley Arten der Einkleidung die Hoheit abgezogener Vorstellungen, begreiflich oder rührend werden. Wir fühlen nichts Erhabenes, wenn man uns sagt: Gott habe alles mit Weisheit geordnet. Salomon kleidet dieses so ein, daß es erhaben wird.†) Durch Bilder, Gleichnisse, und besonders durch Belebung des Leblosen und der abgezogenen Begriffe, können Vorstellungen, die sonst wenig Kraft haben würden, bis zum Erstaunen kräftig werden. Wer erstaunt nicht, wenn Haller von dem Erfinder des Schießpulvers den wunderbaren Ausdruk braucht: Er schafft dem Donner Brüder! hier kommt das Erhabene blos von der Einkleidung. Die Poesien der Hebräer geben unzählige fürtrefliche Beyspiele von solcher Erhebung der Vorstellungen, die sich für die Dichtkunst vorzüglich schiket, ob sie gleich der Beredsamkeit nicht ganz verboten ist.*)

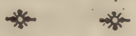
Daß der Ton der Rede, die blos grammatischen Figuren, die Wahl vollklingender und edler, auch bisweilen ungewöhnlicher, oder schikliche Nebenbegriffe erwekender Wörter, ernsthaften und an sich wichtigen Vorstellungen etwas Erhabenes mittheilen können, läßt sich gleich begreifen und durch Beyspiele fühlbar machen. Der Eindruk, den eine Sache auf uns machen soll, kommt zum Theil von der Fassung her, in welcher wir uns befinden. Das blos Mechanische der Rede setzt uns oft in die eigentlichste und beste Fassung, am lebhaftesten gerührt zu werden. Wer schon durch den Ton der Rede geschrekt wird, auf den macht eine schrekhafte Vorstellung einen desto lebhaftern Eindruk, und der feyerliche Ton und Gang der Rede macht oft, daß Vorstellungen von mittelmäßiger Kraft die ganze Seele ergreifen. Daher wird begreiflich, daß ein Theil der Kraft des Erhabenen blos in dem Mechanischen des Ausdruks liegen könne. Beyspiele hievon geben fast alle Chöre in den griechischen Tragödien; und in Klopstoks Meßias ist kaum eine Seite, wo man nicht mehr, als eines antrifft, weil nie ein Dichter so durchaus den hohen Ton getroffen hat, wie dieser.

*) VIII Abschn. §. 1.
**) im XVI u. ff. Abschnitten.
†) Spr. Sal. VIII, 27-31.

*) Man sehe hierüber Lowths Vorlesungen über die Poesie der Hebräer in der XIII u. ff. Lectionen.

Es würde ein sehr unnützes Unternehmen seyn, Regeln aufzusuchen, wie das Große im Ausdruk zu erhalten sey. Wenn der Geist und das Herz des Redners und des Dichters von dem Gegenstand ganz eingenommen und gerührt sind, so bilden sich die Wörter und Redensarten von selbst so auf der Zunge, als wenn ein Theil des innern Lebens sich in den todten Buchstaben ergösse; wenn nur der Dichter sonst den ganzen Reichthum und die Mechanik seiner Sprache besitzt. Also ist das allgemeinste Mittel zum Erhabenen in der Schreibart zu gelangen, ein von dem Gegenstand ganz durchdrungener Geist, und ein von der Stärke der Empfindungen aufgeschwollenes Herz. Wie erhaben ströhmen nicht die Reden des Demosthenes, Cicero und Rousseau; in jenen, bey dem vollen Gefühl der Gefahr, womit die Freyheit ihres Vaterlandes bedroht wird; in diesem, wenn er die Rechte der Menschlichkeit zu retten sucht, von deren Heiligkeit er so ganz durchdrungen ist? Also sind eine lebhafte Vorstellungskraft und ein warmes Herz zugleich die würkenden Ursachen erhabener Vorstellungen und des erhabenen Ausdruks. Freylich muß zu dem letztern die allgemeine Fertigkeit wol zu reden, wie **Longinus** anmerkt, noch hinzukommen.

Dem Erhabenen sind entgegengesetzt das Schwülstige oder falsche Erhabene; das Platte oder Niedrige, und das Frostige: davon wir in besondern Artikeln gesprochen haben.



Von dem Erhabenen handeln: Longin, in dem bekannten Werke (Ed. pr. Basil. 1554. 4. gr. ex rec. Tan. Fabri, Salm. 1663. 12. gr. und lat. Iac. Tollii, Traj. 1694. 4. Ioa. Hudsonii, Oxon. 1710. und 1730. 8. Iac. Pearcii, Lond. 1724. 4. und 1732. 8. Sam. Frid. Nath. Mor. Lipf. 1769. Toupii, Oxon. 1778. 4. Rhunkii, Lugd. B. 1779. Uebersetzungen in das **Italienische**, von Nic. Pinelli, Pad. 1639. 4. und Ant. Fr. Gori, Ven. 1733. 4. (mit dem Texte) in das **Französische**, von Boileau, Par. 1674. 8. und gewöhnlich bey s. W. in das **Englische**, von J. P. G. G. Lond. 1681. 8. von einem Ungen. Oxf. 1698. 8. von Welsted, Lond. 1712. 8. von Smith, Lond. 1770. 8. in das **Deutsche**, von C. Heinr. Heinecke, griech. und deutsch nebst dessen Leben, einer Nachricht von seinen Schriften, und einer Untersuchung was Longin durch das Erhabene versteht, Dresden 1737. 8. von Joh. G. Schlosser, mit Anmerk. und einem Anhange (der in einem Versuch über das Erhabene besteht) und einer kurzen Nachricht von dem Leben des Longins, Leipz. 1781. 8. Besondere **Erläuterungsschriften**: Dissertatio de eo, quod in oratione divinum est, ad Sect. XXXI. Longini, Auct. Io. Frc. Buddeo, Ienae 1691. 4. Lettre de Mr. Huet sur un Passage de Longin mit einem Commentar von Le Clerc, in dem 10ten B. der Bibliotheque choisie, Amst. 1709. 12. verglichen mit des erstern Demonstrat. Evangel. Prop. IV. LV. S. 65 der Par. Ausg. von 1690 und der zehnten reflexion des Boileau bey seiner Uebers. des L. Conradi Sam. Schurzfleischii Animadvers. ad Dion. Long. περὶ ὕψους Commentationem, e codic. a Iac. Tollio omissis erutae . . . Vit. 1711. 4. I. G. Bergeri Dissert. de Delectu Longini, Vit. 1712. 4. dessen ganzes Werk, de naturali pulchritudine Orationis, Lipf. 1719. 4. ad excelsam Longini disciplinam abgefaßt, und welchem Werke auch noch eine Chrestomathia Longiniana besonders angehängt worden ist. Phil. Dan. Kraeuter Dissert. de eo, quod sublime est in Oratione, ad defendendum Longinum contra Wertheim. Interpretem, Ienae 1738. 4. I. H. Benneri Dissertat. II. de censura D. Long. in verba Mosis . . . Giessae 1739. 4. Aug. Lib. Wilkii ὕψος scriptor. divinorum e Longini excelsa disciplina expensum, Vit. 1758. 4. zwey Dissertat. Libellus

bellus Animadverſ. . . . Auct. Sam. Fr. Nath. Morus, Lipſ. 1773. 8. Diſſertatio de Longino, Auct. Dav. Ruhnkenio, Lugd. Bat. 1777. 4.) — Traité du ſublime à Mr. Deſpreaux . . . par Mr. Silvain, Par. 1732. 8. — Reflex. ſur la nature et la ſource du ſublime du diſcours, ſur le vrai Philoſophique du diſc. . . . von dem P. Caſtel in dem Mem. de Trevoux, Oct. 1733. — Von dem Erhabenen handelt St. Mard, in ſ. Poetique priſe dans ſa ſource, bey Gelegenheit der Ode (Oeuv. T. V. S. 5. Amſt. 1749. 16.) — Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den ſchönen Wiſſenſchaften, von Hrn. Mendelsſohn, in dem 2ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſ. S. 229 u. f. vermehrt, in deſſen Philoſ. Schriften Th. 2. S. 153. Berlin 1771. 8. — A philoſophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the *ſublime* and Beautifull, Lond. 1757. 8. ebend. verm. 1772. 8. franz. Par 1765. 12. deutſch, Riga 1773. 8. — Von dem Gefühl der Größe und des Erhabenen handelt Alex. Gerard in 2ten Abſ. des 1ten Th. ſ. Eſſay on Taſte. — Abhandlung vom Erhabenen, von Conr. Curtius, in ſeinen krit. Abhandlungen und Gedichten, Hann. 1760. 8. — Home handelt im IVten Kap. ſeiner Elements of Criticism (I. S. 209. 4ten Ausg.) von Größe und Erhabenheit. — Riedel, im IVten Abſchn. S. 37. 1te Aufl. ſeiner Theorie, vom Großen und Erhabenen. — Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, von Im. Kant, Königsb. 1764. 8. — The ſublime in Writing, die 4te der Vorleſungen des Blair, B. 1. S. 57. — Illuſtrations on ſublimity von Jam. Beattie in ſeiner Diſſertat. Moral and Critical, Lond. 1683. 4. S. 605. deutſch, in der N. Bibl. der ſch. W. B. 30. S. 1 u. f. — De ſublimitate Dictionis et conceptuum, bey den Ebräern nähmlich, handeln die 14 - 17te Vorleſung des R. Lowth, de ſacra poeſi Hebraeorum. — — Verſuch über das ſichtbare Erhabene in der bildenden Kunſt, Mannheim 1781. 8. — —

Erklärung.

(Beredſamkeit.)

Erklären iſt ſo viel, als klar oder verſtändlich machen; ſo daß die Erklärung überhaupt ein ſolcher Theil der Rede iſt, wodurch etwas klar gemacht wird. Man braucht aber das Wort beſonders von den Fällen, wo der genaue Sinn eines Worts klar, oder wo der Begriff, den das Wort ausdrükt, deutlich gemacht wird. Im erſten Fall erklärt man das Wort oder den Namen der Sache, im andern Fall den Begriff.

Die Redner brauchen beyde Arten der Erklärungen, wie die Philoſophen, aber nicht ſo oft; weil ſie nicht in dem Fall ſind, die erſten Begriffe aller Sachen, wovon ſie reden, feſtzuſetzen, wie diejenigen Philoſophen, welche für Perſonen ſchreiben, die Wiſſenſchaften erlernen wollen. Der Redner ſpricht ſelten, oder vielleicht gar nie, von Materien, die ſeinen Zuhörern ganz unbekannt ſind, und davon er ihnen die Begriffe erklären müßte. Er würde ſich daher ſehr lächerlich machen, wenn er den ſteifen Vortrag des Philoſophen, jede Materie durch Vorausſchikung der Erklärung der dabey vorkommenden Begriffe anzufangen, nachahmen wollte; wie ehedem einige unverſtändige Redner und Schriftſteller in Deutſchland, als die Wolfiſche Methode zu philoſophiren noch neu war, gethan haben. Doch muß man auch auf der andern Seite nicht denken, daß der Redner nie erklären dürfe: es kommen Fälle vor, wo die Erklärungen ihm höchſt wichtig ſind. Die Betrachtung dieſer Fälle, und wie der Redner mit der Erklärung verfahren ſoll, gehören alſo in die Rhetorik.

Es iſt an ſeinem Ort *) angemerkt worden, daß die Erklärungen unter die

*) Art. Beweisgründe I Th. S. 289 f.

die Beweisgründe gehören. Sie werden dem Redner nothwendig, wenn das, was er zu beweisen hat, aus genauer Entwiklung und Gegeneinanderhaltung der Begriffe kann erhärtet werden. In den beweisenden Reden kommt es meistentheils darauf an, daß gezeiget werde, ob ein gewisser allgemeiner Begriff auf eine besondere Sache, auf eine Person, eine That, ein Unternehmen, angewendet werden könne oder nicht. Dieses kann selten geschehen, ohne daß der allgemeine Begriff durch die Erklärung bestimmt und entwikelt werde. Der Redner muß also, wie der Philosoph, eine Fertigkeit im Erklären besitzen. Was hiezu gehöre, und wie man dazu gelange, wird in der Vernunftlehre gezeiget.

Nicht nur in den Hauptbeweisen, sondern auch gar oft in Nebensachen, hat der Redner Erklärungen nöthig, um zu zeigen, daß das worauf er dringt schon würklich in den Begriffen seiner Zuhörer liege, und also ohne Widerspruch nicht könne verworfen werden. Er hat tausend Gelegenheiten auf Namenerklärungen zurük zu führen, die ihm weit größere Dienste thun, als dem Philosophen. Dieser braucht sie blos um verständlich zu seyn; der Redner aber wendet sie zur Ueberredung an. Diese entsteht meistentheils aus der Klarheit sinnlicher Begriffe, die gar oft blos der Erfolg einer etymologischen Erklärung ist. Die meisten Wörter aller Sprachen sind Metaphern, auf deren Ursprung man selten zurükdenkt. Man braucht sie also meistentheils als bloße Töne, die abgezogene Begriffe bezeichnen, da sie doch im Grunde Bilder sind, die dem anschauenden Erkenntniß richtige Begriffe der Sachen geben. Wer weiß, daß das Wort **Ehe** ursprünglich ein Gesetz bedeutet, der kann blos durch eine etymologische Erklärung gewisse Vorurtheile bestreiten. Er kann blos dadurch begreiflich machen, daß diese Verbindung gesetzmäßig seyn müsse. Diese Erklärungen sind in der Beredsamkeit um so viel wichtiger, weil sie durch ihre Neuigkeit überraschen, und weil sie abgezogene Begriffe plötzlich in sinnliche verwandeln.

Bey dem Vortrag der Erklärung verfährt der Redner insgemein ganz anders, als der Philosoph. Denn so wie dieser einen Vernunftschluß in sehr wenig Worten vorträgt, da der Redner oft eine große Rede daraus macht,*) so wendet dieser auch bisweilen einen Haupttheil der Rede dazu an, daß er die Erklärung des Begriffs, worauf die Hauptsache ankommt, weitläuftig ausführet und bestätiget. Andremale hingegen ist er darin kürzer als der Philosoph, weil er mit einem einzigen Wort, und wie im Vorbeygang, den Zuhörer mehr an die wahre Bedeutung des Worts erinnert, als durch eine förmliche Erklärung davon unterrichtet.

Ernsthaft.

(Schöne Künste.)

Wenn der Mensch ernsthaft ist, so richtet er eine sorgsame Aufmerksamkeit auf die Gegenstände, die ihn in diese Gemüthsfassung setzen. Denn die Ernsthaftigkeit scheinet die Würkung solcher Vorstellungen zu seyn, die wir für wichtig halten, und dabey zugleich etwas zu besorgen ist. Eine ernsthafte Gemüthslage kann demnach zur gewissen Würkung der Werke der Kunst viel beytragen. Darum hat der Künstler bey wichtigen Vorstellungen sich zu bemühen, daß sie sich gleich durch einen ernsthaften Ton ankündigen.

Der Mahler unterstützt die Ernsthaftigkeit seines Inhalts durch einen strengen Ton, wodurch die schönen und

*) S. Beweisarten 1 Th. S. 285 f.

und hellen Farben ihren Glanz, die sanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein schon kann er das Auge zu ernsthafter Betrachtung des Gegenstandes reizen, so wie ein schwarzer und trauriger Himmel uns in ernsthafte Erwartung eines Gewitters setzet. Der Tonsetzer wird ernsthaft durch einen schweren Gang der Bewegung, durch häufige und schwere Vorhalte,*) durch plötzliche und ungewöhnliche Ausweichungen, durch chromatische Fortschreitungen und durch Vermeidung lieblicher melismatischer Verzierungen; der Redner durch schwere volltönende Worte, durch öftere Ausrufungen und Anreden, durch Beschwerungen und Eidschwüre, dergleichen man sowol beym Demosthenes, als in den so genannten Philippischen Reden des Cicero sehr oft antrifft.**) Der epische Dichter unterhält seinen Leser durch den ernsthaften, und bisweilen feyerlichen Ton und Gang seines Verses, fast durchaus in der Ernsthaftigkeit. Und wenn er das Ernsthafte auf das Höchste treiben will, so mischt er fürchterliche Nebenbegriffe ein. Beydes Ton und Begriffe sind in folgender Stelle höchst ernsthaft:

— — Bald stand er voll Tiefsinn,
Bald sah' er überall langsam herum und setzte sich wieder,
Wie auf hohen unwirthlichen Bergen drohende Wetter
Langsam und verweilend sich lagern; so saß er und dachte.†)

Das Ernsthafte bey kleinen und verächtlichen Gegenständen macht eine Art des Scherzhaften und Lächerlichen aus, und kann also beym Spott sehr gute Würkung thun; denn nichts ist possirlicher als ein ernsthafter Ton der läppischen Gegenstände. Wer kann sich des Lachens enthalten, wenn Scarron in einem ernsthaften Ton sein zerrissenes Kleid besingt? Er vergleicht es mit den ägyptischen Pyramiden, die er also anredet:

Superbes monumens — —
Par l'injure des ans, vous êtes abolis.
— — — —
Il n'est point de ciment que les tems ne dissoude;
Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans soit percé par le coude?

Erweiterung.

(Beredsamkeit.)

Longinus giebt folgende Erklärung davon; sie sey eine vollständige Zusammentragung aller, einer Sache zugehörigen, Umstände und Eigenschaften, wodurch die Hauptvorstellung ihre wahre Größe und Stärke erhält. Man kann nämlich eine Sache entweder blos nennen, oder auf die kürzeste Weise nach dem, was ihr wesentlich oder zufällig zukommt, anzeigen; oder man kann sie weitläuftiger nach ihren Eigenschaften, Würkungen und verschiedenen Verhältnissen beschreiben. Wenn also der Redner, nachdem er das, was wesentlich zu seinem Gegenstande gehört, gesagt hat, noch etwas hinzuthut, um die Vorstellung zu verstärken, sie lebhafter zu machen, oder ihr eine weitere Ausdehnung zu geben, so gehört dieses zur Erweiterung. Man setze, daß ein geistlicher Redner an einer Stelle seiner Rede nöthig habe, die Vorstellung von Gottes

*) S. Vorhalt, auch Dissonanz.

**) Nur ein Beyspiel aus hunderten, die Cicero geben könnte. Proh Dii immortales! Ubi est ille mos, virtusque majorum? — — An ego ab eo mandata acciperem, qui senatus mandata contemneret? aut ei cum senatu quidquam commune judicarem, qui Imperatorem Pop. Rom. senatu prohibente obsideret? At quae mandata? arrogantia! Quo stupore! Quo spiritu! Philipp. VIII. 8.

†) Meßias, II, Gesang.

Gottes Allwissenheit zu erweken. Der Saz: Gott ist allwissend, wäre hier das Wesentliche, was er zu sagen hat; thut er hinzu: alles Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige, was würklich geschieht oder blos möglich ist, stellt sich ihm deutlich dar: so ist dieser Zusaz eine Erweiterung.

Der Vortrag des Dichters und des Redners unterscheidet sich von dem Vortrag des forschenden und lehrenden Philosophen hauptsächlich durch die Erweiterungen, die jenen vorzüglich eigen sind. Bisweilen ist eine ganze Rede, oder ein ganzes Gedicht nichts anders, als ein einziger Gedanken, der durch mancherley Erweiterungen lebhafter und einleuchtender gemacht worden. So ist die siebente Ode des ersten Buches beym Horaz nichts anders, als eine Erweiterung eines einfachen Gedankens.

Ein wichtiger Theil der Kunst des Redners und Dichters besteht demnach in der Geschiklichkeit zu erweitern; wenigstens ist sie bey dem Redner beynahe die Hauptsache. Wenn man von bekannten Dingen zu reden hat; wenn in einer lehrenden Rede alles, was man anzubringen hat, klar und verständlich ist: so sind die Erweiterungen das einzige Mittel der Rede aufzuhelfen, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu reizen und dem Vortrag ästhetische Kraft zu geben.

Die Erweiterung hat sowol bey einzelen Gedanken, oder bey besondern Theilen einer Rede, als bey der ganze Rede überhaupt statt, deren Würkung beym Schluß dadurch verstärkt werden kann. In so fern ist sie ein Haupttheil des Beschlusses der Rede, und so sieht sie Cicero an.*)

Wenn man das, was wesentlich zu Erwekung gewisser Vorstellungen zur Ueberzeugung oder zur Rührung gehört, vorgetragen hat: so können wegen der völligen Würkung des Vorgetragenen noch zweyerley Zweifel entstehen. Entweder hat der Zuhörer noch nicht Zeit genug gehabt sich den Vorstellungen so zu überlassen, daß er ihre völlige Würkung schon gefühlt hätte, denn dazu gehört allemal, nach den Fähigkeiten des Zuhörers, mehr oder weniger Zeit; oder die Vorstellungen haben ihrer Gründlichkeit und Richtigkeit ungeachtet nicht genug ästhetische Kraft, weil sie zu abgezogen, zu einfach, zu speculativ sind. In diesen beyden Fällen muß der Redner seine Zuflucht zur Erweiterung nehmen. Sie verursachet im erstern Fall eine Verweilung auf den Vorstellungen, von denen man die Würkung erwartet. Der Zuhörer bekommt dadurch Zeit sich den Eindrüken zu überlassen. Es geht bey den offenbaresten Wahrheiten nicht an, daß der Redner die Säze so unaufgehalten nach einander vortrage, wie man es bey einem geometrischen Beweis thut. Jeder Saz muß nothwendig eine Zeitlang der Vorstellungskraft gegenwärtig seyn, wenn man seine Wahrheit recht einleuchtend empfinden soll. Diese Verweilung kann nicht durch Unterbrechung des Vortrages, durch ein Verweilen des Redners erhalten werden; er muß fortreden. Also bleibet ihm nur das Mittel übrig, das, was er gesagt hat, noch einmal auf eine andre Art zu sagen; etwas hinzuzusezen, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf denselben Begriffen unterhält; dieselbe Hauptsache in einem andern und noch andern Lichte zu zeigen. Dieses heißt aber den Saz erweitern. Man kann deßwegen bey der Beweisart, die man Induktion nennt,*) diese Erweiterung am leichtesten anbringen, wenn man mehrere Fälle zum deutlichen Begriff der Sachen

*) Partitiones Orat.

*) S. Beweisarten I Th. S. 285.

chen aussucht, wovon das, was am angezogenen Ort aus dem Xenophon angeführt worden, zum Beyspiel dienen kann. Die Geschiklichkeit, die Zuhörer durch geschikte Erweiterungen eine hinlängliche Weile bey gewissen Hauptvorstellungen aufzuhalten, bis sie ihre Würkung gethan haben, ist ohne Zweifel eines der wichtigsten Talente des Redners, ohne welches die höchste Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit ihm sehr wenig hilft.

Eben so nothwendig ist auch die Erweiterung in dem andern Fall, wo das Wesentliche der Vorstellungen gar zu einfach ist. Denn dadurch verliert es seine ästhetische Kraft; es beschäfftiget blos den Verstand und hat keine Würkung auf das Gemüth. Was also abstrakt und einfach gesagt worden, weil die Natur der Sachen dieses erfodert, das muß durch die Erweiterung der Einbildungskraft und dem anschauenden Erkenntniß nun auch noch lebhafter, sinnlicher, mit mehrern verstärkenden Nebenbegriffen gesagt werden. So wie Haller, nachdem er gesagt hat:

Unendlichkeit, wer misset dich?

durch Erweiterung hinzuthut:

Vor dir sind Welten Tag' und Menschen Augenblike.

Es ist überhaupt offenbar, daß die Kraft der Beredsamkeit großen Theils von geschikten Erweiterungen abhange, ohne welche die gründlichste Rede troken und ohne Kraft ist. Vielleicht hat der an sich gründliche, aber alle Erweiterungen verschmähende Vortrag der größten Philosophen, die seit einem halben Jahrhundert in Deutschland ein Licht angezündet, worauf es sonst stolz seyn kann, gar viel dazu beygetragen, daß wir in der Beredsamkeit noch so weit hinter andern Völkern zurüke geblieben sind.

Denen, welchen aufgetragen ist, die Jugend zur Beredsamkeit anzuführen, kann man nicht genug wiederholen, daß sie dieselbe fleißig, aber auch mit hinlänglicher Gründlichkeit in allen Arten der Erweiterungen üben müssen. Aber weh ihnen, wenn sie die wahre Kraft der Erweiterungen nicht fühlen; wenn sie sich einbilden, es komme nur auf die Menge der Wörter, auf bloße Wiederholung derselben Sache in andern Ausdrüken, oder Aufhäufung einer Menge nichtsbedeutender Nebenumstände an.

Wir wünschten zur Aufnahme der wahren Beredsamkeit, daß ein der Sache gewachsener Mann die Arbeit auf sich nehmen möge, diesen wichtigen Theil der Redekunst in seinem ganzen Umfang abzuhandeln. Woher kommt es doch, daß wir eine so große Menge ctritischer Schriften über alles, was zur Dichtkunst gehört, haben, und so sehr wenig, was der noch in der Zeugung liegenden Beredsamkeit aufhelfen könnte?

Erzählung.

(Beredsamkeit.)

Ein递Haupttheil derjenigen gerichtlichen Reden, in denen es auf die Beurtheilung einer geschehenen Sache ankommt. Der Zwek der Erzählung ist, dem Zuhörer den Verlauf der Sachen so vorzustellen, daß sein Urtheil darüber gelenkt werde. Die alten Lehrer der Redner sind, wie man beym Hermogenes, Cicero und Quintilian sehen kann, sehr weitläuftig hierüber. Da hier die Absicht gar nicht ist den Advocaten Anleitung zu geben, wie durch eine schlaue Erzählung eine böse Sache als gut, oder eine gute als bös vorzustellen sey, sondern vorausgesezt wird, der Redner wolle das, was er selbst gesehen oder erzählen gehört hat, so wie er die Sachen würklich faßt, wieder erzählen: so werden wir uns nur bey Betrachtung einiger allgemeinen Eigenschaften einer guten

guten Erzählung aufhalten. Die Kunst zu erzählen erfodert eigene Gaben, die man nicht durch Regeln bekommt; alles, was die Critik hier thun kann, ist, daß sie einige Winke und Warnungen giebt.

Die Erzählung ist in der Beredsamkeit gerade das, was das historische Gemählde in der Mahlerey ist: beyde werden durch einerley Eigenschaften gut oder schlecht. Jede Erzählung muß die geschehene Sache klar und wahrhaft, oder wahrscheinlich, vorstellen, damit der Zuhörer über keinen zur Sache gehörigen Umstand in Ungewißheit oder Zweifel bleibe. Zur Klarheit gehört außer dem guten und richtigen Ausdruk, wodurch die Begriffe auf das genaueste bestimmt werden, die Ordnung und die Vermeidung alles dessen, was eigentlich zur Sache nicht gehört, was keinen Einfluß, weder auf den Ausgang der Sache, noch auf das Urtheil, das man von der Sache fällt, haben kann. Bey jeder Erzählung hat man eine gewisse Absicht, aus welcher beurtheilt werden muß, was zur Sache gehört oder nicht. Der Erzähler muß den Zwek der Erzählung, die Vorstellung, die durch dieselbige in völlige Klarkeit kommen soll, auf das deutlichste fassen, um zu beurtheilen, was jeder einzele Umstand dazu beytragen könnte. Er muß sich auf das genaueste in die Stelle seiner Zuhörer setzen, um zu erkennen, was sie eigentlich durch seinen Vortrag erfahren wollen oder müssen. Eine nothwendige Eigenschaft der Erzählung in Absicht auf die Klarheit ist die Gruppirung der Sachen, das ist, die genaue Unterscheidung der Haupttheile. Die Erzählung muß nicht so unabgesetzt in einem fortgehen, daß der Zuhörer gar nichts begreife, bis man fertig ist. Sie muß in ihre Hauptperioden abgetheilt seyn, deren jede besonders kann gefaßt werden.

Zur Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit ist vor allen Dingen nothwendig, daß keine Lüke in der Erzählung gelassen, daß nichts übergangen werde. daraus das, was hernach folget, begreiflich wird. Aber dieses ist noch nicht allemal hinlänglich. Gewisse Theile der Erzählung müssen genau, umständlich und durch solche Kleinigkeiten ausgezeichnet seyn, daß der Zuhörer bey der Sache gegenwärtig zu seyn glaubt. Dadurch wird die Erzählung um so mehr wahrscheinlich, da der Zuhörer sich nicht vorstellen kann, daß alles so umständlich würde können bezeichnet werden, wenn sich die Sachen nicht würklich so verhielten. So wie es gewisse Gemählde giebt, von denen man leicht urtheilen kann, daß sie blos aus der Phantasie, nach einem Ideal gemacht sind; andre hingegen, wo man aus verschiedenen sehr zufälligen Kleinigkeiten gewiß erkennt, daß sie nach der Natur gemacht sind: so ist es auch mit den Erzählungen beschaffen, deren Wahrheit oder Erdichtung man aus Kleinigkeiten am besten beurtheilet. Folgendes Beyspiel aus dem Quintilianus *) kann zur Erläuterung dienen. In portum veni, navim prospexi, quanti veheret interrogavi, de pretio convenit, conscendi, sublatae sunt anchorae, solvimus oram, profecti sumus. Alles dieses sagt im Grunde nichts anders, als die zwey Worte: E portu navigavi. Aber das ausgezeichnete Gemählde macht, daß man die Sache zu sehen glaubt. Da bey jeder Erzählung etwas die Hauptsache ist, das, wornach alles andre beurtheilt wird, diese Hauptsache aber, wie die Hauptgruppe des Mahlers **) in dem Gemählde, voranstehen und am deutlichsten ins Gesicht fallen muß: so muß der Redner durch Bezeichnung

 kleiner

*) Lib IV. Cap. I. §. 41.
**) S. Gruppe.

kleiner Umstände, die Hauptsache nahe vor das Gesicht bringen. Darin ist Homer ein großer Meister der Kunst. Die Hauptsachen heben sich in seinen Gemählden von Grund heraus, und kommen ganz nahe.

Einen großen Grad der Wahrheit kann auch der Ton der Rede einer Erzählung geben. Ein den Sachen, die man erzählt, völlig angemessener Ton, der sich währender Erzählung immer nach der Beschaffenheit der Dinge, die erzählt werden, abändert, ist beynahe allein hinreichend, die ganze Sache wahrscheinlich zu machen; so wie ein falscher Ton, besonders da man zur Unzeit wichtig thut, oder ins Declamatorische verfällt, einen sehr großen Verdacht der Unwahrheit erweken kann. *)

Es erhellet hieraus hinlänglich, daß es eine höchst schwere Sache ist, gut zu erzählen, und vielleicht erfodert kein Theil der Beredsamkeit fleissigere Uebung, als dieser.

Hermogenes unterscheidet drey Hauptgattungen die Erzählung zu behandeln, die einfache, die ausgeführte, die zierliche. Die erste erzählt die Sache schlechtweg, wie sie geschehen ist, ohne sich in irgend eine Art der Ausschweifung einzulassen. Sie wird da gebraucht, wo die geschehene Sache an sich selbst mit den dabey vorkommenden Umständen hinreichend ist, dem Zuhörer die Begriffe zu geben, die unsrer Absicht gemäß sind. Von dieser Art ist die Erzählung in des Demosthenes Rede gegen den Conon. Die Sache war an sich so klar, daß der natürlichste Vortrag derselben am geschiktesten war, den Zuhörer gegen den Beklagten einzunehmen.

Die ausgeführte Art besteht darin, daß der Redner verschiedenes beybringt, das in der geschehenen Sache nicht offenbar liegt, indem er Ursachen davon angiebt, Absichten aufdekt, und etwa Umstände ergänzt, alles in der Absicht die Sache gut oder schlecht vorzustellen. Er hilft also dem Urtheil des Zuhörers haben, da er im erstern Fall es ihm gänzlich frey gelassen hat. Diese Art ist nöthig, wo die vorzutragende Sache etwas zweydeutig ist, so daß der Zuhörer, wenn ihm die Sache einfach erzählt würde, auch wol ein ander Urtheil davon fällen, oder sie anders fassen könnte, als es die Absicht des Redners erfodert.

Die zierliche Art trägt die Sache mit Zusätzen vor, welche die Einbildungskraft des Zuhörers einnehmen. Er mischt Bilder und Nebenumstände in die Sache, welche ihn für oder gegen die Begebenheit einnehmen, welche er entweder auf eine vortheilhafte oder verhaßte Weise vorstellt, so daß er das Urtheil des Zuhörers schon in der Erzählung selbst lenkt. Er braucht die Farben der Beredsamkeit, sein Gemählde desto kräftiger zu machen. Dieses ist bey gerichtlichen Erzählungen ein Kunstgriff, der den Sachen den Ausschlag geben kann; und darin war Cicero ein großer Meister. Man überlege folgende Stelle. Anstatt blos zu sagen: Quinctius trauete dem Versprechen des Nävius, trägt er die Sache so vor: Quia, quod virum bonum *facere* oportebat, id *loquebatur* Naevius; credit Quinctius eum, qui *orationem* bonorum imitaretur, *facta* quoque imitaturum. Dergleichen Wendungen sind um so viel würksamer zur Ueberredung, weil der Zuhörer kaum merkt, daß der Redner seinem Urtheil vorgreift.

Es kann zwar geschehen, daß ein Redner seine Erzählung nur nach einer dieser drey Arten vorträgt. Wenn die Sache sehr klar und jedem hinlänglich einleuchtend ist, so thut die erste Art die allerbeste Würkung. Denn so wie ein Grundsatz durch den Beweis, den man davon geben wollte, nicht

*) S. Ton der Rede.

nicht nur keine Stärke gewinnt, sondern von seiner Kraft verlieret: so geht es einer offenbar guten oder schlechten Sache, durch eine ausgeführte oder zierliche Erzählung. Die andre Art schiket sich für Begebenheiten, die zwar wenigem Zweifel unterworfen, aber doch durch Erläuterung verschiedener Umstände klärer können gemacht werden. Die dritte Art ist für zweifelhafte Fälle. Indessen geschieht es oft, daß ein Redner alle drey Arten in einer einzigen Erzählung anbringt, nach dem die besondern Theile der Sache mehr oder weniger klar sind.

Erzählung.

(Dichtkunst.)

Eine besondere Art des Gedichts, womit die Neuern die Dichtkunst bereichert haben; denn es scheinet nicht, daß den Alten diese Dichtungsart bekannt gewesen sey. Die Erzählung kommt darin mit der äsopischen Fabel überein, daß sie eine kurze Handlung in einem gemäßigten Ton, der weit unter dem eigentlichen epischen zurükbleibet, erzählt; sie geht aber von ihr darin ab, daß sie nicht bedeutend ist, wie die Fabel. Der Dichter hat seinen Endzwek bey der Erzählung erreicht, wenn der Leser blos die erzählte Handlung in dem Lichte, darin er sie hat vorstellen wollen, gefaßt hat, da der Fabeldichter eine Lehre zur Absicht hat. Es läßt sich zwar, wie einer unsrer besten Kunstrichter anmerkt,*) auch aus ihr, wie aus jeder Handlung, irgendwo eine Sittenlehre absondern. Dennoch ist sie nicht etwan ein in eine sinnliche Geschichte verkleideter Lehrsatz; und das Allegorische ist ihr auf keine Weise nothwendig. Sie ist, sagt er ferner, die heroische oder comische Epopee im Kleinen; die erste Anlage dazu, nur die wesentlichsten Bestandtheile derselben in ihrer einfachesten Form. Man kann hinzusetzen, daß sie in dem Vortrag den gemäßigten Ton, der keine Begeisterung kennt, annimmt. Denn es giebt auch dergleichen kleine Epopeen, die in dem hohen lyrischen Ton vorgetragen worden, und deßwegen nicht zu dieser Gattung gehören, wie die Romanzen.

Diese Dichtungsart ist in Ansehung des Inhalts einer großen Mannigfaltigkeit fähig; sie kann Handlungen und Thaten, Leidenschaften, herrschende und vorübergehende Empfindungen, ganze Charaktere, Begebenheiten, Glüks- und Gemüthsumstände schildern; und in Ansehung des Tones kann sie pathetisch, sittlich oder scherzhaft seyn. Soll sie aber mehr, als zum Zeitvertreib dienen, und mehr als vorübergehende Aufwallungen verschiedener, angenehm durcheinander laufender, Empfindungen erweken, so trifft man den Stoff dazu eben nicht auf allen Straßen an. Wenn der erzählende Dichter lehrreich seyn will, wenn seine Absicht ist, nur solche Geschichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verstand der Leser wol bestimmte und auf immer würksame Grundbegriffe und Grundsätze zurüklassen: so muß er sich weit und mit scharfen Bliken in dem sittlichen Leben der Menschen umsehen. Auch der fleißigste Beobachter der Menschen ist nur selten so glüklich, auf solche classische Männer seiner eigenen, oder der vergangenen Zeiten zu stoßen, deren Denkungsart und Handlungen, als canonische Lehren für alle Menschen, anzusehen sind. Vernunft und Thorheit, Tugend und Laster zeigen sich zwar überall, aber höchst selten in dem hellen Lichte und in der Gestalt, worin sie zur Lehre oder Warnung sich dem Gemüth unvergeßlich und immer würksam einprägen. So müssen

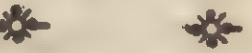
*) Schlegel in der Abhandlung über die Eintheilung der Poesie.

müssen aber die Beyspiele seyn, die zu einer vollkommenen Erzählung den Stoff ausmachen. Es wird nämlich hier vorausgesetzt, daß die Erzählung in allen Absichten vollkommen sey, bey welcher jeder Leser von gesunder Einsicht mit völliger Empfindung sagt: so muß ich denken — so muß ich handeln — so muß ich niemal handeln, wenn ich noch etwas auf mich selbst halten soll; und die Erzählung muß unvergeßlich als ein Muster dem Geist eingeprägt werden.

Dergleichen Erzählungen wären denn allerdings sehr schätzbare Werke, und man könnte den Neuern über die Erfindung dieser Dichtart Glük wünschen.

Wenn der Inhalt glüklich gefunden oder gewählt ist, so ist noch die Schwierigkeit des guten Vortrags zu übersteigen, die nicht gering ist. Das Erzählen ist überhaupt eine sehr schwere Sache; aber in Versen zu erzählen, zumal wenn der Inhalt einfach ist und wenig Leidenschaftliches hat, ist höchst schwer. Man kann gar zu leicht in das Gedehnte, Langweilige oder Mühsame fallen. Einfalt, Kürze und besonders Naivität sind die Haupteigenschaften dieser Gattung. Man findet daher nur selten Dichter, die sich darin hervorgethan haben. Unter uns haben bey der beträchtlichen Anzahl guter Dichter, nur Hagedorn, Gellert und Wieland sich hierin einen Namen erworben. Aber Wielands moralische Erzählungen machen eine besondere Gattung aus: sie sind meistentheils von zärtlichem und leidenschaftlichem Inhalt, der das Erzählen weniger schwer macht.

Die Araber scheinen einen vorzüglichen Geschmak an dieser Dichtart zu haben, und unter ihren Erzählungen findet man in der That solche, die zu Mustern dienen können. Vielleicht haben die Neuern diesen Zweig der Dichtkunst aus dem Orient nach Europa verpflanzt. Aber die Erzählungen von abentheuerlichen Liebeshändeln, darnach die französischen Dichter ihre Contes gebildet haben, scheinen aus Italien herzukommen.



So ganz unbekannt, wie Hr. Sulzer will, ist denn doch die Erzählung, im weitesten Sinne des Wortes, den Alten wohl nicht gewesen, denn die Verwandelungen vom Ovidius lassen sich schwerlich unter eine andre Rubrik bringen. Und sein Ausspruch ist um desto grundloser, da er die Mährchen der Araber hierher rechnet, und folglich nicht blos auf poetische Erzählung sich einschränkt. Auch glaube ich, eben dieses Umstandes wegen, nicht zu fehlen, wenn ich die prosaischen Erzählungen hier mitnehme, und um desto minder zu fehlen, da Hr. S. dem Roman, als wohin sich allenfalls diese Erzählung hätte ziehen lassen, keinen Platz in seiner Theorie vergönnt hat. Freylich will und kann ich aber auch nicht alle mitnehmen, und nicht einmahl die von der erstern Art. Im Grunde gehöret nähmlich auch ein Theil von Romanzen hierher, besonders die einzeln alten Romanzen, aus welchen nachher die größern Ritterromane in Prosa und in Versen zusammengeschmolzen worden sind. Allein, um den Liebhabern der Geschichte dieser Dichtart, und mir selber, genug zu thun, gebricht, und um desto mehr, der Raum, da die Gränzen von Erzählung überhaupt, und von dem, was wir gegenwärtig Roman nennen, so sehr in einander laufen, daß ein neuer theoretischhistorischer Artikel nothwendig wäre, diese Gränzen zu bestimmen, so daß ich also mich auf diejenigen einschränken muß, welche die Aufschrift von Erzählung führen. — Ueber Theorie der Erzählung (die aber freylich zu mannichfaltig seyn kann, als daß diese Theorien sie umfaßten) sind folgende Schriften abgefaßt: Reflexions sur le Conte, von Dorat, bey s. Trois frères (Oeuv. B. 2. S. 97. Par. Ausgabe von 1769. deutsch bey der Uebers. von Ch. F. Gellerts Abhandl. von den Fabeln,

beln, Leipz. 1773. 8. S. 101.) — Essai sur le recit, ou entretiens sur la maniere de raconter, par Mr. l'Abbé Berardier de Bataut, Par. 1776. 12. — Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung (von Hrn. Engel, in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 16. S. 177.) Auch finden sich noch in Hrn. Schlegels Abhandlungen zu s. Batteux S. 282. Ausg. von 1770 einige Anmerkungen. — — Zu den prosaischen Erzählungen, auch der Form nach, können gerechnet werden: Verschiedene Aufsätze im Lucian, als Σκύθης, ἢ πρόξενος (deutsch, im 3ten Th. der Waserschen Uebers. von Luc. Schriften, Zürich 1770 u. f. 8. 4 B.) Ἀληθοῦς ἱστορίας, 2 Bücher (deutsch im 1ten Th. der Waserschen Uebers. Ital. von Nic. Leoniceno, Ven. 1525. 8.) Ἀλέξανδρος, ἢ ψευδόμαντις (deutsch im 2ten Th. der Waserschen Uebers.) Λούκιος, ἢ ὄνος (ital. von Mat. Mar. Boyardo, Ven. 1553. 8. deutsch von Nic. Will, Strasb. 1506. 4. und im 2ten B. der Carlsruher Beyträge) u. a. m. Französisch befinden sich diese Aufsätze in der Uebers. des Lucian von P. Ablancourt, Par. 1634. 4. Amst. 1683. 8. 4 Th. Englisch, in der Uebers. desselben von Fern. Spence, Lond. 1684. 8. 4 B. und von Th. Fränklin, Camb. 1780. 4. 2 B. Auch haben die Italiener im J. 1765 eine neue Uebersetzung der Werke des Lucian, in acht Bänden 8. erhalten. — — Von römischen Schriftstellern: Petronius Arbiter (Ed. pr. (Mediolani) 1476. 4. Ultraj. 1769. 4. Amsteel. 1743. 4. 2 B. Lips. 1781. 8. französisch, gänzlich, wenigstens fünfmahl; zuerst von Michel de Marolles, P. 1667. 12. und von Boispreaux, Haag 1742. 8. 2 Th. das Gastmahl des Trimalcion, einzeln, zweymahl; das Mährchen von der Matrone von Ephesus, von dem Augustiner Juliem, in den Fables d'Esope, Lyon 1484. f. von Brantome in s. vierten Disc. sur les femmes galantes; von St. Evremont im 2ten B. s. W. Ausg. von 1725; von La Fontaine in s. Contes; dramatisirt von La Motte, im 5ten B. S. 467. s. W. Par. 1754. 12. 10 B. deutsch, sämtlich, Rom. 1773. 8. 2 B. das Gastmahl des Trimalcion, im 2ten B. der Bresl. Beytr. das Mährchen von der Ephesischen Matrone, von Triller; in ein Lustspiel verwandelt von C. Fel. Weiße und von Ephr. G. Lessing. — **Erläuterungsschriften:** Praeludia von Ant. Gonsal de Salas, unter andern bey der Frankfurter Ausgabe von 1629. 4. befindlich. Lettre sur l'ouvrage et la personne de Petrone von Cl. Ign. Breugiere de Barante, bey s. Observ. sur le Petrone trouvé à Belgrade, Par. 1694. 12. Ein Aufsatz im 2ten B. der Oeuvr. de St. Evremont, Ausg. von 1725. No. 80. in den Huetian. und im 1ten B. der Hist. Litt. de France. — Apulejus (von seinen auf uns gekommenen Schriften gehört nur das Metamorphoseon s. de Asino aureo Lib. XI. dem Lucian nacherzählt, hierher, und in seinen Werken befindlich. Ed. pr. pr. Rom. 1469. fol. Lugd. Bat. 1614. 8. 2 B. Altenb. 1778. 12. 2 B. Ital. von Mat. Mar. Boyardo, Ven. 1537 und 1549. 8. von Agnolo Firenzuola, Ven. 1550. 12. und 1566. 8. Spanisch, von einem Ungenannten, Madrid 1601. 8. Französisch, von Guil. Michel, Par. 1522. 4. von George de la Boutiere, Lyon 1553. 8. von Jean Louveau, Par. 1558 und 1586. 8. von Jean de Montlyart, Par. 1612. 8. m. K. von einem Ungen. Par. 1696. 12. 2 B. von dem Abt Compain de St. Martin, P. 1707. 12. die Episode von Psyche und Amor, Ital. von Herc. Udine, Ven. 1599. 12. Franz. von Jean Maugie, in Versen, Par. 1546 und 1557. 8. von Ignace de Brugiere, Par. 1695. Deutsch, das ganze Märchen durch Aug. Rode, Leipz. 1783. 8. 2 Th. — Um die Neuern, lateinischen, Erzähler nicht ganz zu übergehen, setze ich hinzu den Poggius (Facetiar. lib. f. (ohne Druckort und Jahrsz.) Bas. 1488. 4. Par. 1511. 4. Französ. Ven. 1533. 12. Amst. 1712. 12. — Joh. Meursius (aber auch nichts, als seinen Nahmen.) — — **Von italienischen Schriftstellern:** Der, oder die Verfasser der ältesten Sammlung italienischer Erzählungen, sind unbekannt. Sie führt den Titel: Cento Novelle antike, und auf der zweyten Seite des Titelblattes

heißt es: Fiori di parlare di belle cortesie e di belle valentie e doni secondo ke per lo tempo passato anno fatto molti valentuomini; die erste Ausgabe in Quart ist ohne Druckort und Jahrszahl; die folgenden, von Bologna 1525. 4. und Ven. 1571. 4. haben die alte Rechtschreibung. Carlo Gualteruzzi gab sie zu Florenz 1572. 4. mit der neuen Rechtschreibung heraus; und eben so sind sie auch in dem Novelliere Italiano, Ven. 1754. 4. und von Dom. Mar. Manni, Flor. 1778-1779. 4. 2 B. herausgegeben. Der Verf. der Vorrede zu dem Novell. Italiano setzt ihren Ursprung in die Zeiten des Ezzelino da Romano, mithin in das 12te und den Anfang des 13ten Jahrh. — Giov. Boccaccio († 1375. Von seinen Schriften dieser Art ziehe ich nur das bekannte Decamerone hierher; die übrigen gehören ehe zu den Romanen. Gedruckt erschien es das erste Mahl in Folio, ohne Druckort und Jahrszahl; wahrscheinlich aber im Jahre 1470. die gewöhnlich für die erste gehaltene Ausg. von Vicenza 1475. f. ist bereits die 3te. — Nach der eigenen Handschrift des Verf. ist es zu Flor. 1527. 4. gedruckt; und diese Auflage ist sehr oft wiederholt worden. Zu den bessern davon gehört die mit den Noten des Bembo, Lione 1555. 12. und von Paoli Rolli, Lond. 1725. 4. Verstümmelte Ausgaben davon, sind zu Florenz 1573. 1582 und 1587. 4 gemacht; vollständig erschien es, nach einer Handschrift des Mannelli (ohne Druckort) 1761. 4. und zu Paris 1761. 8. 5 B. sehr prächtig, ital. und französisch. Uebersetzt in diese Sprache (aus welcher, wie Fauchet, Recueil de l'origine de la langue franc. . . Liv. II. XII. Oeuv. Bl. 560. b Par. Ausg. von 1610. 4. bereits bemerkt, B. verschiedene seiner Mährchen gezogen hat) wurde es zuerst von Laurent. du Premierfait, Par. 1485. f. Eine andre, erst im Jahr 1534. 8. zu Paris gedruckte, ist dem Vorberichte nach bereits 1415 verfertigt worden. Sie erhält drey Erzählungen mehr, als sich in den gewöhnlichen Ausgaben des B. finden; doch sind diese auch in der Aldinischen, Ven. 1522. 8. enthalten. Hierauf gab es Ant. Le Macon übersetzt, Par. 1543. fol. heraus; und ob diese gleich von Clement unter die seltenen Bücher gesetzt worden ist: so sind denn doch neun Ausgaben davon da, deren letzte zu Amst. 1697. 8. 2 B. m. Kpf. erschien. Auch ist sieben der vorhin gedachten Pariser Ausg. des Decamerone befindlich. Eine neue, sehr freye Uebers. ist zu Amst. 1697-1699. 8. 2 B. Cöln 1702 u. 1712. 8. 2 B. desgl. eine zu London 1777-1779. 8. 10 Th. mit sch. Kupf. gedruckt. Deutsch, unter dem Titel: Ducento Novella . . . welche von dreyen Männern, und sieben Weibern, so zu Florenz ein groß Sterben geflohen, zusammen geredt. In Verleg J. G. Schönwetters 1649. 12. neu übers. St. Petersb. 1782 u. f. 3 B. 8. Englisch, unter dem Titel: The Palace of pleasure, Lond. 1566-1567. 8. 2 B. (aber nicht vollständig.) Von dem Verf. finden sich mehrere Nachrichten, unter andern, in des Mazzuchelli Scritt. Ital. T. 2. P. 3. S. 1315. in des Tiraboschi Storia letterar. u. an a. O. m. Von dem Werke selbst in des Dom. Mar. Manni Istoria dell' Decamerone di B. . . . Fir. 1742. 4. Uebrigens sind die, von Hrn. Schmid, in seiner Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtk. Leipz. 1781. 8. S. 157. angeführten Cento Novelle von (Vincenz) Brugiantino, in ottava rima, Ven. 1554. 4. nichts, als das versificirte Werk des Boccaz. — Ser Giovani (von Poccianti in s. Verzeichniß Florentinischer Schriftsteller, Ioannes Comicus genannt. Sein bereits ums Jahr 1378 geschriebenes zu Meyland 1554. 8. gedrucktes und zu Venedig 1560 und 1565 wieder aufgelegtes Pecorone, besteht aus 50 Novellen und 25 Ballaten) — Franc. Sacchetti (1400. Seine Novelle, deren ursprünglich dreyhundert gewesen seyn sollen, sind, an der Zahl 258 zu Florenz (Neapel) 1724. 8. 2 B. erschienen. Warton, hist. of poetry B. 3. S. 470 behauptet, Sacchetti habe vor dem Boccaz geschrieben; woher er diese Meynung hat, weiß ich nicht.) — Giov. Sabadino (Settanta Novelle, Bol. 1483. f. unter dem Titel: Porretane, Ven. 1521 und 1540. 8.) — Masuccio

Salernitano (Il Novellino, Ven. 1484. f. Ebend. 1522. 1525. 1541. 8. enthält funfzig Erzählungen.) — Piet. Aretino (Ich begnüge mich Anführung seines Nahmens) — Agnolo Firenzuola (Seine Novelle sind in s. Ragionamenti, Fir. 1548. 8. und 1552. 8. mit abgedruckt.) — Ant. Mariconda (Tre Giornate delle Favole d'Aganippé . . . Nap. 1550. 4. — Giov. Franc. Straparola (Le Tredici piacevoli notti . . . Ven. 1551. 8. 1578, 1580. 8. die darin enthaltenen Erzählungen belaufen sich auf einige siebenzig; franz. durch Jean Louveau und Pierre de la Rivey, Lyon 1560. 8. und der 2te Theil, Par. 1576, 16. beste Ausg (Par.) 1726. 12. 2 B.) — Giovb. Gelli (I Capricci del Bottaso, Vin. 1550. 8. Flor. 1551. 8. Ven. 1619. 8.) — Matteo Bandello (Novelle . . . Lucca 1554. 4. 3 B. und der vierte, Lione 1573. 8. Castrirt von Ascario Centorio de gli Hortensi, Meyl. 1560. 8. 3 B. Ven. 1566. 4. 3 B. In das Franzöf. übers. unter der Aufschrift: Histoires tragiques du Bandel, von Pierre Boaistuau, und Franc. der Belleforest, Par. 1568. 8. 7 B. Rouen 1603. 16. 8 B.) — Ort. Lando (in s. Vari Componimenti . . . Ven. 1555. 8. finden sich Novelle) — Giov. Brevio, Nic. Grazia, Franc. Molza († 1544) und die bereits angeführten Giovanni, Firenzuola, Salernitano, Strapparola, Bandello, u. a. m. sind die Verfasser der, in den von Franc. Sansovino gesammelten Cento Novelle befindlichen Stücke. Sansovino selbst hat sehr wenig Antheil daran. Auch befinden sich darunter noch einige aus dem Roman Erasto, Ven. 1558. 12. dessen Urheber eigentlich der spanische Bischof Guevara seyn soll, und der übrigens aus dem lateinischen Gedichte, Dolopathos, oder den sieben Weisen Roms, von dem Cler. Ebert ums Jahr 1220 geschrieben, gezogen worden ist. Die erste Ausgabe dieser Novelle ist mir indessen nicht bekannt; die zweyte ist zu Venedig 1562. 8. erschienen. Die vom Jahre 1571. 4. woben sich auch die schon gedachten Novelle antike befinden, ist schon verstümmelt. Die letzte Ausgabe ist vom Jahr 1597. 4. — Aus diesen Schriftstellern, aus dem Lateinischen des Arnaud Corbin, u. a. m. ist größtentheils die seltene Sammlung französischer Erzählungen: Histoires prodigieuses . . . par P. Boaistuau, Claude Tesseran, Franc. Belleforest, Par. 1561 - 1590. 8. 6 B. gezogen. — Girol. Parabosco (Diporti . . . Vin. 1564. 12.) Giovbat. Giraldi Cintio (Gli Hecatommiti . . . nel monte regale 1565. 8. 2 B. Ven. 1580. und 1593. 4. franz. durch Gabr. Chapuys, Par. 1584. 8. 2 B. — Nic. Granucci (Novelle . . . Lucca 1566. 8. und auch unter dem Titel: Piacevol notte e lieto giorno, Ven. 1574. 8. abgedruckt.) — Seb. Erizzo (Il sei Giornate . . . mandato in Luce da Lud. Dolce, Ven. 1567. 8. der darin enthaltenen Erzählungen, welche der Verf. Morali Avvenimenti nennt, sind 36.) — Ascanio Pipino de' Mori da Ceno (Novelle . . . prima Parte, Mant. 1585. 4. vierzehn an der Zahl; ein 2ter Theil ist meines Wissens nicht erschienen.) — Tomase Costo (Il Fuggigilozzio . . . diviso in otto Giornate, dove si ragiona delle Malizie de' femine e trascuraggine di mariti . . . Ven. 1605 und 1608. 8. — Cel. Malespini (Ducento Novelle . . . Ven. 1609. 4. 2 Th.) — Franc. Carmeni (ist nichts, als der Herausgeber der Cento Novelle de Signori Academici incogniti, Ven. 1642. 8. und 1651. 4.) — Majolino Bisaccioni (La Nave ovvero Novelle amorose e politiche . . . Ven. 1643. 12. 2 B. Il Porto, Novelle . . . Ven. 1664. 12.) — Scip. Bargagli (Novelle . . . .) — Cento Avvenimenti ridicolosi, Bol. 1678. 12. Giovb. Basile (Il Pentamerone . . . . Rom. 1679. 12.) — Franc. Argelati (Decamerone, Bol. 1751. 8. 2 B. deutsch, Wittenb. 1783. 8. — Auch haben Alber. Capacelli, und Giov. Fr. Albanesi noch moralische Novellen, in den neuern Zeiten geschrieben, wovon ich nur eine deutsche Uebers. Wittenb. 1782. 8. gesehen. — — Von spanischen Schriftstellern: Juan de Timoneda (dem Nic. Antonio

tonio zu Folge ist dieser der erste, welcher Patrañas, d. h. kurze Geschichtchen, geschrieben hat. Die mir von ihm bekannten, sind: El Cavallero Cancionero. Val. 1570. 8. El Sobremesa y Alivio de la Muerte, buen aviso y parta Quentos . . . Val. 1570. 8. Alivio de Caminentes . . . Alcala 1576. 8. — El Patrañuello, Bilboa 1580 und Alc. 1676. 8.) — Von einem Ungenannten: Gaspar Mercader, el Prado de Valencia, Val. 1601. 8. — Anton de Esclava (Noches de Invierno, Barcel. 1609. 8.) — Miguel de Cervantes (Novelas exemplares, Mad. 1603. 4. Ebend. 1655. 8. 1664. 4. franz. von Franc. de Rosset, und dem S. Audiguier, Par. 1665. 12. von Chr. Cottolendi, Par. 1678. 12. 2 B. von P. Hessein, Amst. 1700. 12. 2 B. Par. 1723. 12. 2 B. deutsch, Frankf. und Leipz. 1753. 8. 2 Th. Neu übers. 1779. 8. 2 B. — Seb. Mey (Fabulario de Quentos antiguos y nuevos, Val. 1613. 8.) — Juan Cortes de Tolosa (Lazarillo de Monzanares y cinquo Novelas, Mad. 1620. 8.) — Vincente Espinel (Vida del Escudero Marcos de Obregon . . . Barcel. 1618. 4. Mad. 1657. 8. Es besteht aus einer Reihe von Mährchen, welche Audiguier, unter dem Titel: Les Relations ou Contes et Nouvelles . . . in das Französische, Par. 1618. 8. übersetzt hat.) — Diego Agreda y Vargas (Novelas . . . Mad. 1620. 8. Val. 1620. 8.) — D. Antonio Liñan y Verdugo (Avisos de los Peligros que a y en la Vida de Corte, Novelas morales y exemplares, Mad. 1621. 4.) — Jos. Camerino (Novelas amorosas . . . Mad. 1624. 4. französisch durch Vannel, Par. 1683. 12. 2 Th.) — Franc. de Lugo y Avila (Novelas, Mad. 1622. 8.) — Gonzalo de Cespedes y Meneses (Historias peregrinas y exemplares, Zarag. 1623. 4. — Don Juan Isquierdo de Piña Novelas morales, Mad. 1624. 4.) — Man. Faria y Sousa (Noches claras, Mad. 1624. 8.) — Juan Perez de Montalvan (Novelas, Mad. 1624. u. 1626. 4. Sev. 1641. 8. Es sind deren achte, und auch unter dem Titel: Successos y prodigios de Amor, zu Sevilla 1633 und 1648. 4. Tartosa 1635. 8. Barc. 1640. 8. gedruckt; und in das Französ. von Rampale 1644. und von Vanel, Par. 1684. 12. 2 B. übers.) — Alonzo de Castillo (Sala de recreation, Novelas . . . Zarag. 1629. 8.) — Donna Mariana Caravajal y Saavedra (Navidades de Madrid, y Noches entretenidas, en ocho Novelas, Mad. 1633 und 1663. 4.) — Math. de Aguirre del Pozo (Navidado de Zaragoça repartido en Quatro Noches, Zarag. 1634. 4.) — Donna Maria de Zayas y Sotomajor (Novel. amorosas y exemplares, Zarag. 1637 und 1658. 4. Mad. 1659. 4. Barc. 1705. 4. 2ter Th. Zar. 1647. 4. franz. Par. 1656. 8. ebend. 1711. 12. 2 B. diese Novelas gehören zu den besten, welche die Spanier haben.) — Alonso de Alcala y Herrera (Varios effectos de Amor en cinco Novelas exemplares . . . Lisb. 1641. 8.) — D. Andreas de Castillo (La Moxiganga del gusto en seis Novelas . . . Zarag. 1641. 4. — D. Bautista Remiro (Peligros de Madrid, Novelas . . . Zar. 1646. 4.) — Castillo Solorsano (La Quinta de Laura, que contiene seis Novelas . . . Zar. 1649. 8.) — Isid. Robles (Varios prodigios de Amor, en onze Novelas exemplares . . . Mad. 1666 und 1709. 4.) — Mig. Moreno (Dos Novelas, la Desdicha en la Constancia, y el Curioso Amante.) — Aus dem größten Theile dieser Erzählungen sind die bessern in eine Sammlung gebracht, die unter dem Titel: Novelas amorosas de los Mejores Ingenios de España, Zarag. 1648. 8. erschien; auch haben die Franzosen eine dergleichen Sammlung: Nouvelles tirées des plus célébres Auteurs Espag. par le Sr. Lancelot, Par. 1628. 8. — so wie mir ferner noch die franz. Uebers. spanischer Novellen, von Gabr. Chapuys, unter dem Titel: Exameron . . . traduit de l'Espagnol de Torquemada, Lyon 1582. 8. aber das Origal nirgends vorgekommen ist. — Eine ähnliche Sammlung ist der

Amant oisif, Par. 1673. 12. 3 B. der aus 50 spanischen Novellen besteht, und deutsch, Wien 1712. 8. 3 Th. übersetzt herauskam. — — Von französischen Schriftstellern. Die Zahl derer, welche Nouvelles und Contes in französischer Sprache geschrieben haben, ist, bekanntlich, sehr groß, und der Stoff und die Manier sehr mannichfaltig. Um die Leser nicht zu ermüden, und nicht zu verwirren, führe ich nur die wichtigern an, ohne jedoch den Faden der Geschichte dieser Dichtart zu kurz zu fassen, und will sie wenigstens in zwey Classen theilen. So genannte Feyen-Mährchen (ob diese gleich im Grunde, in französischer Prose, jünger sind, als die folgenden): Perrault d'Armancourt (Sohn des berüchtigten Perrault war, durch seine bekannten acht Feyenmährchen, Par. 1697. 12. der Erneuerer dieser Dichtart.) — Die Gräfin d'Aulnoy (hat solcher Erzählungen sehr viele geschrieben. Unter dem Titel: Contes des Fées und Nouveaux Contes des Fées, ou Fées à la Mode, erschienen sie zuerst, Par. 1698. 12. in acht Bänden; zuletzt, unter der Aufschrift: Le Cabinet des Fées, Amst. 1717. 12. 8 B. Diese Sammlung ist indessen besser, als die Histoires sublimes et allegoriques, Par. 1699. 12. und die Chevaliers errans von eben dieser Dame.) — Die Gräfinn von Murat (Nouveaux Contes des Fées, Par. 1698. 12. 2 B. sechs Erzählungen enthaltend.) — Mad. de la Force (Fées, Contes des Contes, Par. 1698. 12. 2 B. Amst. 1726. 12. 2 B. aus acht Erzähl. bestehend.) — von Preschac (Sans Parangon et la Reine des Fées, Par. 1698. 12.) — Von Ungenannten (Contes, moins Contes que les autres, Par. 1698. 12. eine der besten Sammlungen. Illustres Fées, Contes galans, Par. 1698. 12. à la Haye 1731. 12. Nouv. Contes des Fées, Amst. 1718. 12. zehn Erzählungen enthaltend.) — Diese, zum Theil binnen Jahresfrist erschienene ungeheure Anzahl von Feyenmährchen veranlaßte den Abt Villiers Entretiens sur les Contes de Fées . . . Par. 1699. 12. zu schreiben, worin er diese Dichtart, aber vielleicht zu strenge, prüft. — Sie wurde durch die arabischen Mährchen dieses Innhaltes, welches ich des Zusammenhanges wegen, hier gleich mitnehmen will, noch mehr auf einige Zeit begünstigt. Der Uebersetzer derselben ist bekanntlich — Ant. Galland (Les Mille et une Nuits, P. 1704-1708. 12. 12 Th. Amst. 1726. 12. 12 Th. Par. 1773. 8. 8 B. Eine Auswahl daraus ließ Hr. Schummel, franz. in zwey Bändchen 1779 abdrucken; und bey der Gelegenheit wurden, mit einem Mahle, zwey neue Uebersetzungen angekündigt, wovon, meines Wissens, keine erschienen ist. Wir besitzen indessen eine vom Jahre 1759. Leipz. 8. 12 Th. Hist. de la Sultane de Perse et des Visirs, Contes Turcs trad. sur l'original de Chec-Zade, Par. 1707. 12. 12 Th.) — Diesen folgten persische Mährchen, vorgeblich übersetzt von Petit de la Croix (Mille et un Jour, Contes Persans . . . Par. 1710. 12. 5 Th. deutsch, Leipz. 1762. 8.) — Der Aehnlichkeit wegen, verbinde ich mit diesen die Nouveaux Contes Turcs et Arabes . . . traduits de l'Arabe et du Turc, par Mr. Digeon, Par. 1781. 12. 2 B. — und die Contes Persans, par Inatula de Delli . . . Par. 1768. 12. 2 B. — Mad. Durand (Contes des Fées, Par. 1712. 12. gehören zu den bessern.) — Gueulete (gab zuerst Les Soirées Bretonnes, in dem Ton der Feyenmährchen, Par. 1712. 12. und darauf, Les Mille et un Quart d'heure, Contes Tartares, Par. 1723. 12. 3 B. Les Avantures merveilleuses du Mandarin Fum-Hoam, Contes Chinois, Par. 1723. 12. 2 B. Les Sultanes de Guzrate . . . Contes Mogols, Par. 1732. 12. 3 B.) — Auch sind noch von dieser Art die Mille et une faveur . . . Contes Indiens, Par. 1718. 12. — Graf von Hamilton (Les quadre Facardins, Fleur d'Epine, le Belier, Par. 1730. 12. und im 1ten und 3ten Th. s. W. (Amst.) 1762. 12. deutsch, unter dem Titel, drey hübsche kurzweilige Mährlein, . . . durch Görg Bider, 1777. 8. nachdem schon 1776 Flordepina einzeln herausgekommen war; aber, in einem Tone, und

in

in einer Schreibart, die, so drollicht und gut sie immer seyn mögen, dem Geiste des Originals doch gar nicht angemessen sind.) — Crebillon der Jüngere (ich führe blos seinen Nahmen an; auch hat er von den Feyen andern Gebrauch gemacht, als seine Vorgänger.) — Contes très-mogols . . . par un Vieillard quelquefois jeune, Geneve et Par. 1770. 12. — — **Erzählungen** anderer Art. Alte Sammlungen: Les Cent Nouvelles contenant cent Histoires nouveaux, qui sont moult plaisans à raconter . . . par manière de Joyeusete, Par. 4. (ohne Jahrszahl) ebend. fol. Cologne (Amst.) 1701. 8. 2 B. — Le Parangon des nouvelles honnêtes et delectables à tous ceux, qui desirent ouïr choses recreatives, Lyon 1532. 16. — Maitre Franc. Rabelais († 1553. Da Hr. Schmid ihn in seiner Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, Leipz. 1781. 8. S. 161 sogar unter die poetischen Erzähler setzt, obgleich sehr wenig Verse in s. Faits et Dits du Geant Gargantua et de son fils Pantagruel vorkommen: so verdienet er, um desto ehe, einen Platz hier. Sein wunderbares Buch erschien, Lyon 1529-1550; aber nur die vier ersten Bücher; das 5te kam erst nach dem Tode des Verf. 1562 heraus; sämtlich Lyon 1570 unter dem Titel: Oeuvr. de Fr. Rabelais, Amst. 1663. 12. 2 B. avec des remarques par MM. de la Monnoye et Duchat, Amst. 1711. 12. 5 B. Ebend. 1722. 8. 6 B. und 1733. 8. 5 B. Modernisirt von Marsy, Par. 1752. 12. 8 B. Auszugsweise von Perau 1752. 12. 3 B. Deutsch, das erste Buch (aber nicht, wie Hr. Schmid sagt, in (gereimten) Hexametern; sondern nur, in dieser Versart, der Anfang eines, dem Anscheine nach, comischen Heldengedichtes von dem Verf. selbst, und die Zueignungsschrift an die deutsche Nation in dergleichen Hexametern und Pentametern) unter dem Titel: Affentheuerliche, naupengeheurliche Geschichtklitterung: von Thaten und Rahten der vor kurzen, langen und in weilen vollen wolbeschreyten Helden und Herrn Grandgeschier, Gorgellantua und des eiteldürstlichen durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten rc. rc. von M. Franz Rabelais französisch entworfen, nun aber in einen deutschen Model vergossen durch Huldreich Elloposcleron (Fischart) Gedr. zu Grenflug im Gänssereich 1608. 8. (Ich habe noch einen frühern Druck vom Jahre 1575 angeführt gefunden, aber nie zu Gesichte bekommen. Die Pantagrueline Prognostication zeige ich, ob sie gleich in den vorgedachten Ausgaben der sämtlichen Werke sich mit befindet, besonders an, einmahl, weil sie nicht mit zu den fünf Büchern, woraus Gargantua besteht, gehört, und dann, weil sie, im Grunde, deutschen Ursprunges ist. Zwar kenne ich den Urheber nicht; aber Jac. Henrichmann übersetzte sie ums Jahr 1508 in das Lateinische, und Bebelius rückte sie in s. Facet. ein. S. die 2te Epistel vor der Antwerper Ausg. derselben im J. 1541. Uebrigens haben die Herren Boden, Bertuch und Reichardt uns Uebers. versprochen. In das Englische ist Rabelais sehr gut, und mit schätzbaren Anmerkungen von Th. Urchard und P. Motteux, Lond. 1708. 8. 2 B. übersetzt. Die mehresten Nachrichten über ihn sind in dem Floreto Philosophico gesammelt.) — Marguerite de Valois, Königinn von Navarra, (die erste Ausgabe der von ihr auf uns gekommenen Contes ist mir nicht bekannt. In eine andre Ordnung gebracht, gab sie, nach ihrem Tode, Claude Gruget heraus, mit der Aufschrift: L'Heptameron, ou histoire des amans fortunés, Nouv. de Marg. de Valois, R. de N . . . Par. 1559. 1560. 1567. 4. P. 1615. 8. Amst. 1698. 12. 2 B. Mit modernisirtem Style und Kupfern, ebend. 1698 und 1708. 8. 2 B. Rouen 1723. 12. 2 B. Berne 1783. 8. 3 B.) — Noel du Fail, unter dem Nahmen von Leon Ladulfi (Les Baliverneries d'Eutrapel, Par. 16. ohne Jahrsz. Lyon 1549. 16. Contes et Disc. d'Eutrapel. Rennes 1586. 16. 1732. 12. 2 Th. (ohne Druckort.) — De la Motte Roullant (Les facetieux Devis de cent et six Nouvelles très recrea-

creatives pour reveiller les bons et joyeux esprits, Par. 1550. 8. Lyon 1570 und 1574. 8.) — Bonaventura Desperiers (Nouvelles Recreations, et joyeux devis, Lyon 1558 und 1561. 4. Cologne (Amst. 1711. 12. 2 B. Uebrigens hat man behauptet, daß nicht Desperiers, sondern eigentlich Jacq. Pelletier de Mans und Nic. Denisot die Verf. wären.) — Gabr. Chapuys (Les facetieuses Journées, contenant cent certaines et agréables nouvelles . . . Par. 1584. 8.) — de Cholieres (Les neuf Matinées... Par. 1585. 8. Les Après-Dinées, Par. 1587. 12. Zus. unter dem Titel: Les Contes et les disc. du S. de Ch. . . . Par. 1610. 8. 2 B.) — Guil. Bouchet (Les Serées (Soirées) Par. 1607. 12. 3 Th. Lyon 1618. 12. 3 Th.) — Frcs. Veroald de Verville. (Auch dieser steht, bey dem Hrn. Schmid S. 163, unter den poetischen Erzählern; aber sein Moyen de parvenir, Ouvrage contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera ohne Druckort und Jahrsz. 12. und (Amst.) 100070032. 12. 2 B. ist in Prosa geschrieben, und enthält zwar sinnreiche aber zum Theil etwas freye Erzählungen.) — Segrais (ist Concipient und Herausgeber der Nouvelles françoises, ou Divertissemens de la Princesse Aurelie, Par. 1656. 8. 2 B. 1722. 12. 2 B.) — P. Scarron (Nouvelles tragi-comiques . . . Par. 1656. 8. und 1679. 12. 2 B. deutsch, Frankf. 1742. 8.) — Bois Robert (Nouv. heroïques et amoureuses, Par. 1651. 8.) — Mad. de Gometz (Um den Faden nicht zu zerreissen, führe ich von den vielen Werken dieser Art, welche diese Dame geschrieben, nur die Cent Nouvelles Nouvelles, Par. 1733 u. f. 12. 18 Th. an. Deutsch kamen sie, Berl. 1736. 8. in 10 B. heraus.) — Frd. Marmontel (Contes moraux, zuerst, zum Theil, in dem Mercure erschienen; gesammelt in drey Quart- und drey Duodezbänden, Par. 1763. Belisaire, Par. 1766. 8. Les Incas, Par. 1776. 8. 2 Th. sämtlich übersetzt in das Englische und Deutsche; auch die erstern in das Italien.) — Madem. Uncy (Contes moraux dans le goût de ceux de Mr. Matmontel . . . Par. 1763. 12. 4 B. deutsch, Berl. 1772. 8. 4 B.) — Le goût de bien de gens, ou recueil de Contes moraux, Par. 1766. 8. — de la Dixmerie (Contes moraux et philosophiques, deutsch, Leipz. 1766. 8. 2 B.) — Charpentier (Nouv. Contes moraux, Par. 1767. 12. 3 Th.) — Frcs. Arouet de Voltaire (Candide ou l' Optimisme, Lond. 1759. 8. Zadig, Micromegas, Memnon, l' Ingenu, l' Homme à quarante ecus, la Princesse de Babylone, u. a. m. in seinen Werken; deutsch, ein Theil derselben, unter andern, L. 1769. 8.) — Mercier (Contes moraux, 1769. 8. 2 Th. deutsch 1771. 8.) — Uebrigens ist aus diesen, und ähnlichen Werken, eine deutsche Sammlung gemacht, welche, unter der Aufschrift, Neue moralische Erzählungen, L. 1776-1779. 8. in 10 Theilen erschienen ist. — Mille et une folies Contes franc. par Mr. N. P. 1771. 12. 4 B. deutsch, Ulm 1772. 8. 4 B. — D. Diderot (Contes moraux, bey der französ. Uebers. von Geßners Idyllen, Zürich 1773. 4. nachdem sie schon deutsch im 3 B. von Geßners Schriften, Zürich 1772. 8. S. 101. abgedruckt worden waren. S. die Recension derselben in dem 15ten B. der N. Bibl. der schönen Wissenschaften.) — d'Ussieux (Le Decameron françois, Par. 1772. 12. 2 B. Nouvelles françoises, Par. 1774. 12. 3 B. — Mad. de Beaumont (Contes-moraux, 1774. 12. 2 B.) — Fr. Arnaud (seine Romans, Contes moraux und Anecdotes, welche zum Theil schon früher, als die Erzählungen des Diberot, und einzeln, erschienen, sind in s. W. Par. 1779. 12. 10 B. gesammelt. Ausser ältern Uebersetz. einzelerer Stücke, als historische Erzählungen, Leipz. 1775-1778. 8. 2 B. hat Hr. Meißner die vorzüglichsten Erzählungen, Leipz. 1783. 8. herausgegeben.) — Die Gräfinn von Genlis (Les Veillées du Chateau, Par. 1784. 12. 4 Th. deutsch, Leipz. 1785.) — Florian (Nouvelles, Par. 1784. 12.) — — Prosaische Erzählungen von englischen Schriftstellern: Die mehresten derselben, in

in den frühern Zeiten, sind aus spanischen, italienischen und französischen Werken dieser Art gezogen; ich schränke mich auf Anführung der größern Sammlungen ein, und verweise, wegen ausführlicherer Nachrichten, auf Warton's hist. of poetry, B. 3. Sect. XLII. A hundreth mery tayles, 1557 und 1659. — Certaine Tragical Discourses . . . by Geffraie Fenton . . . Lond. 1567. 4. (größtentheils aus dem Bandello gezogen.) — The Forest, or Collection of Histo- ryes . . . doone out of Frenche into English, by Th. Fortescue, Lond. 1571. 4. — A petit Pallace of Pettie his plesure . . . by Will. Pettie, Oxford 1576. — Heptameron . . . by George Whetstone, 1582. — Tragical Tales . . . translated by George Turberville, Lond. 1587. 12. — Tale of a Tub (von Swift) Lond. 1704. 8. — Auch finden sich einzele in Wochenschriften, als dem Adventurer, u. a. m. — — Von deutschen Schriftstellern: Unsere früheren Producte dieser Art sind, zum Theil, nichts als niedrige Possen, zum Theil so langweilig, daß es nicht der Mühe lohnt, sie anzuführen. In neuern Zeiten haben wir deren etwas bessere erhalten, die aber auch zu bekannt sind, als daß sie der Anführung bedürften. Nennen will ich indessen, ohne aber im mindesten ihren Werth bestimmen zu wollen, Dubois und Giokonda, eine corsische Erzählung, Züllichau 1767. 8. Charites und Demophil, oder die schönen Abende, Leipz. 1775. 8. Antoinette, ein Mährlein, Leipz. 1776. 8. — Auch haben wir ganze, zum Theil, große Sammlungen dieser Art, als die Abendstunden in Erzählungen, L. 1773-1776. 8. 13 B. Neue Abendstunden in Erzählungen, Leipz. 1768-1776. 8. 14 B. (wovon freylich der größte Theil auf fremden Grund und Boden entsprossen ist.) — Lehrreiche Erzählungen, Leipz. 1768. 12. — Versuche in moral. Erzählungen, L. 1768. 2 Th. — Versuch in rührenden Erzählungen, L. 1770. 8. — das Vademecum, 9 B. und das Neue Vademecum, 3 Th. begnüge ich mich zu nennen. — Confiscable Erzählungen. Wien 1775. 8. — Erzählungen aus der wirklichen Welt . . . Berlin und Halle 1781 u. f. 8. 3 Th. — Ein Dutzend leichte Erzählungen, Petersb. und Leipz. 1782. 8. — Erzählungen und Gespräche, Berl. 1783. 8. 2 Th. — Die vorzüglichsten finden sich, in dem Philosophen für die Welt — in Hrn. Meißners Skizzen (von welchem auch besonders Erzählungen und Dialogen, Leipz. 1782. 4. da sind). — in Ant. Walls Bagatellen — in den zerstreuten Blättern von J. G. Herder (Paramythien) — Auch können noch hierher Pet. Marks und die wilde Betty, L. 1779. 8. von H. Wetzel gerechnet werden. — —

Poetische, oder Erzählungen in Versen, haben geschrieben, bey den Römern: Publius Ovidius Naso (die 15 Bücher Verwandlungen, lassen sich schwerlich unter eine andre Rubrik bringen. Ueber die erstere Ausgabe von Ovidius Werken ist man nicht ganz einig; die mehresten halten die römische Ausgabe von 1471 bey Sweynheim und Pannarz; andre die alte, ohne Druckort und Jahrszahl, dafür. Einzeln erschienen sie, Rom 1480. f. und mit einer französischen Uebersetzung von Ant. Banier und mit Kupfern von Picart, und andern, Amst. 1732. f. 2 B. mit Kupfern von Eisen, Par. 1767. 4. 4 B. übrigens in s. Werken, Par. 1529. 12. 3 B. c. n. Heinsii, Amst. 1661. 12. 3 B. Ultraj. 1713. 12. 3 B. c. Burmanni, Amstel. 1727. 4. 4 B. Brindley, Lond. 1745. 16. 5 B. Uebersetzt in das Italienische sind die Metamorphosen, überhaupt siebenmahl, zuerst, in Prosa, von Giov. di Bonsignore, Ven. 1497. f. zuletzt, eben so, unter dem Titel: Pentamerone . . . Sienna 1777. 8. 2 B. von einem Ungenannten, der, um mehr Zusammenhang und Verbindung hineinzubringen, sie in Giornate abgetheilt, und die unvollständigen, nach den Begriffen anderer Mythologen, ausgeführt hat. Die von Gianand. Auguillara, in Ottava rima, Ven. 1561. 4. und 1757. 12. 3 B. ist schön, aber untreu. In das Spanische, überhaupt viermahl, zuerst von Ant. Perez Sigler, Salam. 1580. 4. in reim-

reimfreyen Versen; am besten von Phil. Mey, Taragona 1586. 8. in Octaven aber nur die sieben ersten Bücher, und die zwey ersten sehr frey. Die von Ped. Saynz de Viana, auch in Octaven, Vallad. 1589. 4. enthält einen mittelmäßigen Commentar. — In das Französische, die Uebersetzung einzeler Verwandelungen, und die von Benserade in Rondeaux, Par. 1676. 4. so wie die Metamorphose d'Ovide figurée, Lyon 1557. 12. den Ovide Bouffon, ou les Metamorphoses burlesques, par L. Richer, Par. 1649. 4. (die vier ersten, und die Ausgabe von 1662, fünf Bücher) und den Ovide en belle humeur par Mr. (Charles Coypeau) d'Assouci, Par. 1650. 12. (auch nicht vollständig) abgerechnet, überhaupt zwölfmahl, worunter die älteste, in Prosa, unter dem Titel, Le grand Olympe des histoires poetiques . . . Lyon 1530. 8. erschienen, und die letzte von dem Chev. de St. Ange, und vier versificirte sind. Die beste, und bekannteste, ist die oben bereits angeführte, von Ant. Banier, mit Erläuterungen, welche er aus seiner Mythologie et fables expliquées par l'histoire (s. den Art. Allegorie) zog, Amst. 1732. f. 2 B. und 12. 3 B. Par. 1738. 4. 2 B. und 12. 3 B. — In das Englische: Ausser Uebersetzungen einzeler Stücke von Dryden, Addisson, u. a. m. zuerst von Arth. Golding, in Vers. Lond. 1565-1575. 4. darauf von Sandy, Lond. 1678. 8. von Sam. Clarke, Lond. 1721. 8. Von verschiedenen, als Garth, Pope, Gay, Philipps u. a. m. Lond. 1732. 8. 2 B. zuletzt, so viel ich weiß, von Davison, L. 1759. 8. — In das Deutsche, ausser den Uebersetzungen einzeler Metamorphosen, überhaupt siebenmahl, und darunter dreymahl in Reimen; zuerst durch Albert von Halberstadt schon ums Jahr 1210, gedruckt zu Maynz 1545. fol. zuletzt, von Joh. Sam. Saft, Berl. 1766. 8. Die besten Erläuterungsschr. sind bey dem Art. Allegorie angezeigt; zu welchen noch der Aufsatz über Ovids Genie und Schriften, im 3ten B. des Schirachschen Magazins, gerechnet werden kann: und, ausser den, bey dem Art. Elegie, S. 41. b. angezeigten Lebensbeschreibungen, ist auch noch eine in chronologischer Ordnung, abgefaßte von J. Masson da, welche, unter andern, dem 4 B. der Millerschen Ausg. von Ov. Werken, Berl. 1757. 8. 4 B. vorgedruckt worden ist. Auch Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet. — Poetische Erzählungen von französischen Dichtern (welche ich hier den italienischen zuvor gehen lasse, weil es so ziemlich ausgemacht scheint, daß in jener Sprache, diese Dichtungsart ehe, als in den letzten getrieben worden): Fabliaux et Contes des Poetes françois du XII. XIII. XIV et XV siecles, Par. 1756 und 1766. 12. 3 B. in ihrer alten Sprache abgedruckt. Fabliaux ou Contes du XII et du XIII siecles, traduits (in Prose nähmlich) ou extraits d'après divers manuscrits du Tems . . . P. 1779. 8. 3 B. Contes devots, fables et romans, pour servir de suite aux fabliaux, par Mr. le Grand, Par. 1781. 8. (zu diesen fabliaux gehört übrigens ein Mem. des Gr. Caylus sur les Fabliaux, im 20ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.) — Clement Marot († 1544; von seiner eigenen Erfindung, und auch dieses kaum, ist nur der Temple de Cupido. Uebrigens hat er die beyden ersten Bücher der Verwandlung vom Ovidius, so wie das Gedicht, Hero und Leander, übersetzt, und die Annehmlichkeit der Naivität seiner Manier hat die ältere französische Sprache, unter dem Titel des marotischen Styles, im Besitze dieser Dichtungsart erhalten.) — Jean de la Fontaine († 1695; seine Contes et Nouvelles erschienen zuerst 1675; vollständiger, Amst. 1685. 12. 2 Th. aber auch dieser enthält noch nicht alle seine Erzählungen. Die neue, prächtige Ausgabe, mit 140 K. ist von Amst. (Par.) 1763. 8. 2 B.) Jacq. Vergier († 1720; seine Erzählungen finden sich in der Sammlung seiner Gedichte, unter dem Titel: Nouv. Poesies diverses . . . Par. (à la Haye) 1726. 8. 2 B. — Jean B. Rousseau († 1741; seine dreyzehn Allegorien sind im Grunde nichts, als Erzählungen.) — Jean B. Jos. Villars de

Grecourt († 1743; seine Erzählungen finden sich im 2ten Th. der Samml. s. W. Par. 1761. 12. 4 Th.) — Alexis Piron († 1773. S. seine Werke, Par. 1775. 12. 8 B.) Jean L. Aubert († 1775. Psyche, Poeme en huit chants . . . pour servir de suite à son recueil de fables . . . Par. 1769. 12. deutsch in den rührenden Erzählungen.) — Frc. Arouet de Voltaire († 1778. Les Contes de Guil. Vade, in dem Huitieme recueil des nouv. Pieces fugitives de Mr. de Voltaire, Gen. 1763. 8.) — Ch. Pierre Colardeau († 1776. Les Hommes de Prométhée, Par. 1775. 8. — Cl. Jos. Dorat († 1780. Seine Contes, acht an der Zahl, größtentheils zuerst einzeln gedruckt, finden sich in der Samml. s. Werke Par. 1779. 8. 17 B. Eine derselben, die Kirschen, ist zu Berl. 1773. 8. deutsch übersetzt herausgekommen.) — Frc. Mar. Arnaud (Elvire, Par. 1754. 8.) — Bernard (wird für den Verf. des Gedichtes, Phrosine et Melidore, Par. 1772. 8. in vier Ges. gehalten.) — Imbert (Jugement de Paris, poeme en IV chants, Par. 1772. 8. Historiettes ou nouvelles en vers, Par. 1774. 8. Nouvelles historiettes en vers, Par. 1781. 8.) — Von einem Ungenannten (Contes en vers par Mr. D. . . Par. 1783. 8.) — Uebrigens haben die Franzosen einen Recueil de Contes en vers, Par. 1778. 12. 4 B. — — **Poetische Erzählungen von italienischen Dichtern:** Ausser der bereits angeführten Uebersetzung des Decamerone in Ottave rime, wüßte ich kein italienisches Gedicht hierher zu rechnen. — Poetische Erzählungen von englischen Dichtern: Die ältesten Erzählungen (Tales), welche in England, seit dem Einfalle der Normänner angerechnet, geschrieben worden, scheinen Mährchen aus der Legende gewesen zu seyn. (S. Warton's history of Engl. Poetry, B. 1. S. 18.) Ohne bey ihnen, und den folgenden, von ächten Ebentheuern oder wirklichen Ritterthaten stehen zu bleiben, wende ich mich gleich zu Jeffrey Chaucer, mit welchem die besten englischen Kunstrichter die eigentliche Geschichte ihrer Poesie anfangen. Dieser Dichter, der im Jahr 1400 starb, schrieb, ausser andern, einzeln Mährchen, als The Knight's tale, die Canterbury Tales, die unter andern mit einem Versuch über seine Sprache und Versifikation, und einer Abhandlung über diese Erzählungen von Tyrwhitt, Lond. 1775-1779. 8. 5 B. neu herausgegeben worden sind. S. übrigens Warton's hist. of Engl. Poet. I. Abschn. XII u. f. S. 341.) — John Lydgate (1430. Seine Storie of Thebes ist zuweilen den Canterbury Tales, als der Ausgabe von 1561, angehängt worden.) — John Dryden († 1701. Fables ancient and modern, aus dem Ovidius, Boccaz, Chaucer u. a. N. A. Lond. 1774. 8.) — Th. Parnell († 1717. The Hermit, the Fairy tale, u. a. m. in s. Werken.) — Matth. Prior († 1721. The Ladle; Paulo Purganti; Hans Carvel; Protogenes and Apelles, s. Poems on sev. Occasions, by M. P. Lond. 1754. 8. 2 B.) — John Gay († 1732. An Answer to the Sompner's Prologue of Chaucer; Work for a Cooper; The Equivocation; A true story of an apparition; the mad Dog. S. Poems on sev. Occas. by Mr. John Gay, Lond. 1725. 8. 2 V.) — Jon. Swift († 1744. Cadenus and Vanessa; Philemon and Baucis in seinen Werken, Lond. 1760-79. 8. 27 B.) — Dav. Mallet († 1760. Amynt and Theodore in s. W. Lond. 1759. 8. 3 B.) — Jam. Beattie (The Judgment of Paris, Lond. 1766. 4.) — Jerningham (The Deserter, Lond. 1770. 4. The Funeral of Arabert, Lond. 1771. 4. Faldoni and Therese, Lond. 1773. 4. The Fall of Mexico, Lond. 1776. 4.) — J. H. Wynne (The Prostitute, L. 1777. 4.) — Miß Seward (Louisa, a poetical Novel in four epistles, L. 1785. 4.) — Von einem Ungenannten (Coucy and Adelayde, L. 1785. 4.) — Ausser diesen finden sich in der Collection of Poems, and several Hands, Lond. 1756. 8. 6 B. verschiedene Erzählungen, als von Merrik, Johnson, Alsop, Cambridge,

bridge, Tickel u. a. m. Auch haben die Engländer noch, unter dem Titel, von Tale, verschiedene, so genannte Romanzen, als Ermin and Elvira, a legendary Tale, Lond. 1771. 4. Corin and Olinda, a Legendary Tale, in three Parts, by R. Teede, Lond. 1774. 4. Sir Elfred of the Bower and the bleeding Rock, Two legendary Tales, by Mr. Annah Moore, L. 1776. 4. u. a. m. — **Poetische Erzählungen** von deutschen Dichtern: Unsre schwäbischen Dichter haben, wie ihre Muster, die eigentlichen Provenzaldichter, wenig kleine Geschichtchen dieser Art geliefert; und aus den dunkeln Zeitpunkten unserer Poesie hin und wieder ein Mährchen heraus ziehen, lohnt nicht der Mühe, da diese Dichtart in jenen Zeiten, im Ganzen, nicht von Deutschen getrieben worden ist. Ich begnüge mich also die neuern, bekannten, blos zu nennen: Fr. v. Hagedorn († 1754. s. den Art. **Fabel**.) — Nik. Diet. Giesefe († 1765. Neun Erzählungen von ihm stehen in den bremischen Beyträgen und den vermischten Schriften; jetzt in der Samml. seiner poetischen Werke, Braunschweig 1767. 8. S. 289 u. f.) — Joh. Chrstph. Rost († 1765. Versuch in Schäfergedichten 1742 und nachher noch oft.) — Chrstn. Fürchteg. Gellert († 1769. s. den Art. **Fabel**.) — Lamprecht (ist der Verfasser der 1744 erschienenen, und bey Rost's vermischten Gedichten wieder abgedruckten Nachtigall.) — Joh. Fr. Löwen († 1771. in seinen Schriften, Hamb. 1765 u. f. 8. 4 Th.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. in s. W. 1 Th. Gießen 1770. 8. und in einem der Almanache. Daß der 2te Theil der Werke dieses Dichters nicht gesammelt wird, bedauern hoffentlich alle Liebhaber der Poesie.) — Joh. Ad. Schlegel (ursprünglich in den bremischen Beyträgen, wo noch der Unzufriedene zu suchen ist; die übrigen, bey seinen Fabeln, 1769. 8.) — Chrst. Mart. Wieland (was dieser große Dichter geschrieben, ist unter uns zu bekannt, und wird hoffentlich noch zu sehr vermehrt werden, als daß ich es anführen darf.) — Mor. Aug. v. Thümmel (Inoculation der Liebe, L. 1771. 8.) — Gedichte im Geschmack des Grecourt, 1771. 1773. 1780. 8. — Lud. Heinr. Nicolai (s. d. verm. Gedichte, Berl. 1778 u. f. 8. 8 Th.) — Leop. Fr. Günther Goekingk (Adlerkant und Nanntchen, in zwey Ges. im Museum von 1779; auch einige in seinen sämtlichen Gedichten. — Launichte Wintermährchen beym Camin, Basel 1780. 8. — A. Kotzebue (Erzählungen, Leipz. 1781. 8.) Komische Erzählungen in Versen ... Berl. 1784. 8. — Ausser diesen finden sich noch einzele, poetische Erzählungen in Lessings und Kleists Schriften, von Pfeffel in den launigten Erzählungen und Spielen, Par. 1776. 8. u. a. a. O. m. und eine Sammlung unserer Erzählungen, unter der Aufschrift: Erzählungen für junge Damen und Dichter ... mit Anmerkungen begleitet ... Lemgo 1775 u. 1776. 8. 2 B. enthält unsre komischen Erzählungen, und ist von Hrn. Heinse veranstaltet worden. — —

Es.

(Musik.)

So nennen einige in Deutschland den Ton, der gegen den untersten Ton unsers Systems, nämlich gegen C, eine kleine reine Terz ausmacht, und zwar deßwegen, weil E die große Terz desselben ist. Er wird deßwegen auch so bezeichnet ♭E. Dieser Ton kommt auf unsern Orgeln und Clavieren nicht vor, sondern an seiner Stelle braucht man die vierte Sayte, oder das Dis.

Wenn man die Länge der untersten Sayte C durch 1 ausdrükt, so müßte die Länge des Es $\frac{5}{6}$ seyn. *) Dis ist aber nur $\frac{27}{32}$, folglich ist es um $\frac{1}{81}$ oder ein Comma niedriger, als das Es seyn sollte. Dieses giebt deßwegen der weichen Tonart des C etwas

*) S. Terz.

etwas Empfindliches, wodurch sie zu kläglichem und zärtlichem Ausdruk geschikt wird.

Evovae.

(Musik.)

Diese sechs Vocalen, aus denen man ein Wort gemacht hat, kommen in den alten Büchern über die Kirchenmusik vor. Man bezeichnet damit das Ende oder den Schluß der Chorale, die mit den beyden Worten Saeculorum Amen aufhören. Die Töne auf diese zwey Worte sind also das Evovae, wovon die Alten sehr weitläuftigen Unterricht geben; weil der Organist die Verse der Lieder und der Psalmen allemal so schließen mußte, daß der Schluß sich zu dem Anfang eines andern zwischen zwey Versen liegenden Gesanges schikte. Einen weitläuftigen Unterricht davon findet man bey Murschhauser.*)

*) Academia musico-poetica bipartita oder hohe Schule der musikalischen Composition, erster Theil IV Traktat. 4 Capitel.

Euripides.

Ein tragischer Dichter in Athen, der jüngste von den dreyen, von denen wir noch ganze Trauerspiele haben. Er ist um die 75 Olympias oder die Zeit gebohren, da die Athenienser sehr große Siege über den Xerxes erfochten haben. Sein Vater soll ihn erst zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Atheniensern Pankratia genennt worden, und erst, nachdem er in öffentlichen Spielen dieser Leibesübungen den Sieg erhalten, soll er sich auf die Beredsamkeit und Dichtkunst gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweisheit, und war auch einer von den würdigsten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatische Stüke verfertiget, darunter acht satyrisch, die andern tragisch gewesen. Von den erstern ist nur eins, nämlich der Cyklops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stüke. Er hat funfzehenmal den Preis der dramatischen Dichtkunst erhalten. Man sagt, er habe aus Verdruß über die schlechte Aufführung seiner zweyten Frau[illegible] Athen verlassen, sich zu dem Macedonischen König Archelaus begeben, und sey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit spatzieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von dessen Hunden in seinem siebzigsten Jahre zerrissen worden.

Aristoteles räumet ihm unter allen Dichtern in Absicht auf das Tragische oder traurigmachende in seinen Verstellungen, den ersten Platz ein. Er ist in Ansehung der Größe in den Charakteren seiner handelnden Personen weit hinter dem Aeschylus zurük. In Ansehung der Regelmässigkeit seiner Trauerspiele, und der Einfalt der Vorstellung, so wie in Ansehung des Großen, ist er auch dem Sophokles nachzusetzen. Er hat sich wenig Mühe gegeben den Plan seiner Fabeln vollkommen zu machen, und in besondern Fällen scheinet er sich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Personen, der Zeit und den Umständen angemessen seyen, wenn sie nur etwas lehrreiches enthielten. Aber sein nachläßiges Wesen hat, wie der P. Brümoy wol anmerkt, einen Reiz, der der Regelmässigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt sich mehr an die Natur, als an die Kunst, und indem er schrieb, zog er mehr sein empfindendes Herz, als seinen Verstand zurathe.

Wenn seine Personen uns nicht so oft in Bewunderung ihrer Größe setzen, als des Aeschylus seine, und nicht so männlich sind, als sie Sophokles vorstellt, so empfinden sie Glük und Unglük stärker, und drüken ihre Empfindungen so aus, daß sie

in die verborgensten Winkel unsers Herzens dringen und uns zum höchsten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr würklich in der Natur vorhandene als idealische, oder erhöhete Charaktere, aber seine Zeichnungen sind meisterhaft.

In Erfindung tragischer Umstände und trauriger Zufälle, ist er bis zur Verschwendung reich. Von allem dem, was einen Menschen bis zur traurigsten Empfindung rühren kann, scheinet ihm nichts entgangen zu seyn. Die zärtlichen Sayten des Herzens weis er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchsten Grad zu treiben. Er erwekt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die handelnden Personen, als Hochachtung. Das Schrekliche und Große hat er nicht gesucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er sich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beschreibungen und bis zum heroisch zärtlichen der Empfindungen schwingt. Von dem erstern geben die Wunder, die Bacchus in Theben thut, in seinen Bacchantinnen einen Beweis; von dem andern wollen wir ein Paar Beyspiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äußersten Gefahr waren, dem Tyrannen Eurystheus in die Hände zu fallen und von ihm ermordet zu werden, sagt das Orakel dem Demophoon, es sey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. *Macaria*, eine Tochter des Herkules, hört dieses von dem Jolaus und sagt ihm:

Ist dann dieses das einzige Mittel zu unsrer Errettung? Jol. Das einzige; denn im übrigen würden wir ganz glüklich seyn. Mac. So fürchte nur das feindliche Heer der Argiver nicht länger. Nämlich sobald Macaria hört, daß sie durch einen freywilligen Tod die ihrigen retten könne, steht sie nicht einen Augenblik an, ihr Leben anzubieten.

In demselben Stük legt der Dichter dem alten Jolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alcmene will ihn abhalten in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden sollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darin umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres besten Beschützers beraubet seyn. Er giebt ihr aber diese großmüthige Antwort: Des Herkules Söhne werden die Sorge aller derer seyn, die am Leben bleiben werden; wodurch er nicht allein die Geringschätzung seines eigenen Lebens, sondern den großen Eindruk, den die Verdienste des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelste ausdrükt.

Uebrigens zeiget sich dieser zärtliche Dichter überall als einen würdigen Schüler des großen Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall verficht. Die Sittensprüche, welche er häufig anbringt, geben eine Sammlung der vornehmsten Lehren der Weltweisheit: so daß man gar deutlich bemerket, er habe es sich als einen Hauptzwek vorgesetzt, die Zuschauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genug den Aberglauben und die falsche Götterlehre seiner Zeit mit sokratischer Stärke anzugreifen. In seiner Helena legt er einem Boten folgende Worte in den Mund:*) „Ich sehe wie elend lügenhaft das ganze Wesen der Wahrsager ist. Weder in der Flamme des Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt etwas heilsames für den Menschen, und es ist thöricht nur zu vermuthen, daß die Vögel uns zu Hülfe kommen. — Warum lassen wir uns denn wahrsagen? Lasset uns durch Opfer Gutes von den Göttern erbitten und den Wahrsagungen Abschied geben. Noch ist kein Fauler durch die Wahrsagung reich gewor-

*) Hel. vs. 750. ff.

geworden. Klugheit und guter Rath sind die besten Wahrsager. — — — Wer die Götter zu Freunden hat, der besitzt die beste Wahrsagerkunst.

Eben so kühn redet er wider die unsittliche Götterlehre seiner Zeit. In dem Trauerspiel Jon sagt dieser Jüngling zum Apollo: Wie kann dieses recht seyn, daß ihr, die den Sterblichen Gesetze geben, selbst unsittlich seyd? Denn wenn diese Geschichten wahr seyn sollten, so werdet ihr von den Sterblichen wegen gewaltsamer Entführungen zur Strafe gefodert werden, du und Neptun und Jupiter, der im Himmel herrscht. — — — Es wäre nicht billig die Menschen in den Fällen anzuklagen, da sie nur die Schandthaten der Götter nachahmen, sondern diese, die die Beyspiele gegeben haben. Seine Götterlehre ist den unverfälschten Einsichten gemäß. Folgendes ist ein fürtreffliches Beyspiel davon. Was ist der Reichthum des Thrones? sagt Jocaste in den Phönizierinnen. — — Alle Reichthümer gehören eigentlich nur den Göttern zu, die Menschen sind blos die Verwalter und Austheiler derselben. Sie nehmen sie wieder, so oft es ihnen beliebt.

Es wäre leicht, eben so herrliche Lehren und Wahrheiten über alle wichtigen Punkte der Sittenlehre aus diesem philosophischen Dichter anzuführen. Doch müssen wir dabey auch bemerken, daß ihn die Liebe zu moralischen Sprüchen oft zur Unzeit übernommen hat. Er bringt sie oft so an, daß man die handelnde Person, der sie in Mund gelegt werden, aus dem Gesichte verliert und nur den Dichter erblikt. Daher werden dergleichen Sprüche in dem Mund der Person oft unwahrscheinlich. Wie wenig sorgfältig er über diesen Punkt gewesen, kann folgende Stelle hinlänglich zeigen. In der Tragödie, die er die um Schutz flehenden betitelt, fällt Adrast dem Theseus zu Füßen und sagt unter andern: der, welcher im Wolstand ist, sieht, wenn er Verstand hat, auf die Armuth — (die Absicht des Dichters ist zu sagen, daß man müsse durch den Gegenstand gerührt seyn, um demselben gemäß zu handeln;) so wie es nöthig ist, daß der Dichter, wenn er Lieder macht, es mit Lust thue; denn wenn er nicht in der Lust ist und zu Hause Verdruß hat, so kann er andre nicht vergnügen.*)

Man sieht überhaupt aus jedem Trauerspiel dieses fürtrefflichen Mannes, daß er ein ernsthafter, zärtlicher und etwas melancholischer Dichter gewesen. Man sagt, daß er in seinem Hause viel Betrübniß und Verdruß gehabt, und es war ihm ohne Zweifel damals, als er das Trauerspiel, woraus wir die letzte Stelle angeführt haben, geschrieben hat, etwas von dieser Art begegnet. Er fand daher in tragischen Vorstellungen und im klagenden Ton seine Lust. Sein Herz war äußerst zärtlich, der Freude wenig offen, und seine Gemüthsart etwas verdrießlich. Man giebt außer dem natürlichen Hang des Temperaments, auch verschiedene Umstände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er soll auf einer Reise eine Gemahlin, die er zärtlich geliebet, zwey Söhne und eine Tochter durch unvorsichtiges Essen giftiger Bilze verloren haben.**) Andre sagen auch, er habe eine zweyte Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchsten Verdruß gemacht. Und dieses wird dadurch wahrscheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbey gehen läßt, seine wenige Achtung für das weibliche Geschlecht an den Tag zu legen.

Diese

*) *Iiverid.* vſ. 180. ff.

**) Athen. L. II.

Diese Materie scheinet sein Lieblingstext zu seyn, so daß er bisweilen recht anstößig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere ist er der Natur getreu, wiewol er sie nicht aus der heroischen, sondern mehr aus der gemeinen Natur nimmt. Er zeichnet aber meisterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Personen, wenn man an einigen Orten seine übertriebene Liebe zu Sittensprüchen ausnimmt, sind insgemein höchst natürlich, den Sachen, Umständen und Personen sehr angemessen. Er zeiget darin eine recht große Beredsamkeit, das Schiklichste auf die beste, und oft nachdrüklichste Weise zu sagen. Ich kann mich nicht enthalten, nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules von der Wuth, darin er seine Kinder umgebracht hat, wieder zu sich selbst gekommen, und voll schwarzen Grams sich verlauten läßt, daß er sich selbst umbringen wollte, sagt Theseus zu ihm: Du redest wie einer aus dem Pöbel. Sagt dieses Herkules, der schon so viel überstanden hat, der Wohlthäter der Menschen und ihr größter Freund?

In der Mechanik der Trauerspiele hat Euripides sehr viel weniger Einfalt als Aeschylus und Sophokles. Es ist insgemein viel Mannigfaltigkeit und Verwiklung in den Vorfällen. Die genaueste Beobachtung der Einheit in Ansehung der Zeit und des Orts hat er nicht so hoch geachtet, als die andern, deßwegen ist auch nicht alles von so großer Wahrscheinlichkeit. In seiner Andromache geht Orestes von Phthia nach Delphi, bringt daselbst den Neoptolem um, und ein Bote kommt daher wieder nach Phthia, es zu sagen. Dies alles geschieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen singt. Eben so wenig streng ist er in Betrachtung des Ueblichen oder des Costume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeisterin der Phädra sagen: Es sey nichts vollkommenes in der Welt, und selbst die Gebäude der besten Meister haben immer noch ihre Fehler: als wenn man zur Zeit des Theseus schon sehr über die Schönheiten der Baukunst raffinirt hätte. Und es schmeckt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theseus, wenn Hippolytus sagt, er habe immer so keusch gelebt, daß er nicht einmal die schlüpfrigen Gemählde anzusehen gewohnt sey. Er ist der erste und von den übrig gebliebenen tragischen Dichtern der einzige, der seine Trauerspiele mit einer besondern Art Eingang anfängt, darin eine der handelnden Personen die Zuschauer von dem Inhalt des Stüks unterrichtet, und mit einigen der Personen bekannt macht. Und hierin hat er oft sowol die Wahrscheinlichkeit überschritten, als zu viel gesagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Hoheit des Aeschylus noch an den körnichten, männlichen und feurigen Ausdruk des Sophokles. Aber er ist überall angenehm, herzrührend und, besonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchst beredt. Fast überall ist er, so weit wir von dem griechischen Vers urtheilen können, sehr wolklingend und überaus besorgt, den Klang des Verses sowol, als einzeler Worte, dem besondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz, seine Tragödien sind eines der kostbarsten Ueberbleibsel des Alterthums, welche man niemal genug lesen kann. Untern den Neuern hat Racine ihn stark nachgeahmt, und besonders seine zärtlichen Scenen, so oft es die Gelegenheit gab, sich sehr zu Nutze gemacht.

* *

Der, von dem Euripides geschriebenen, dramatischen Stücke sollen überhaupt, hundert und einige zwanzig gewesen seyn, deren

deren Titel sich bey dem Meursius (De Trag. Aesch. Sophoc. Eurip. in Gron. Thes. X. 393.) bey dem Grotius (in den Excerptis Tragicor. und bey dem Fabricius (Bibl. graec. Lib. II. c. XVIII. 2.) finden. Auf uns gekommen sind achtzehn völlige, und der Anfang eines Trauerspieles, der Danae, so wie ein Satyrspiel, der Cyclope. Jene heißen: Hekuba, Orest, die Phönizierinnen, Medea, Hippolytus, Alceste, Andromache, die Flehenden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Rhesus, die Trojanerinnen, die Bachantinnen, die Herakliden, Helena, Jon, der wüthende Herkules und Electra. Zuerst erschienen vier derselben (Medea, Hippolytus, Alceste und Andromache) ohne Jahrszahl, Druckort, und Nahmen des Herausgebers; wahrscheinlicher Weise zu Florenz; dann achtzehn, Ven. apud Aldum 1503. 8. die Electra allein, Rom 1545. 12. und neunzehn, Antv. 1571. 12. ex rec. Guil. Canteri sämtlich nur griechisch. Gr. und Lat. ex verf. Casp. Stiblini, Bas. 1562. f. Guil. Canteri, mit dem Fragm. der Danae, Heidelb. 1597. Par. 1602. 4. cur. Ios. Barnesio, Cant. 1694. f. mit den Fragmenten von mehr als 60 Stücken. Nachgedruckt, Lipf. 1778 u. f. 4. bis jetzt nur zwey Bände; und der zweyte Band mit Rücksicht auf die folgende Ausgabe des Musgrave, und die einzeln, von diesem ungebrauchten Erläuterungsschriften des Benj. Heath und Valkenaer; ad fidem veter. Edit. Codicumque Mff. recensuit, fragm. Tragœd. deperditar. collegit, varias lectiones insigniores notasque perpetuas adjecit; interpretationem latinam secundum probatissimas lectiones reformavit, Sam. Musgrave . . . Oxon. 1778. 4. 4 B. Die Scholien zu den ersten sieben Stücken, von ältern und neuern Grammatikern geschrieben, und von Arsenius gesammelt, erschienen zuerst besonders, Ven. 1534. 8. Bas. 1534. 8. sind aber auch bey den vier, zuletzt angeführten Ausgaben befindlich. Von Ausgaben einzeler Stücke führe ich keine an, als die selten vorkommende der Hekuba und Iphigenia von Erasmus, Basel 1524. 12. gr. und lat. der Medea und Alceste durch Georg Buchanan; N. Aufl. Edimb. 1722. 12. der Phönizierinnen und der Medea von Wilh. Piers, Camb. 1703. 8. — der Phönizierinnen, Franeker 1755. 4. und des Hippolyt, Leid. 1768. 4 gr. und lat. durch Valkenaer; des Hippolyt, Oxon. 1756. 4. der Flehenden, Lond. 1760. 4. und 1755. 8. und der beyden Iphigenien, Lond. 1771. 8. durch Markland, und die Brunkische des Hippolytus, der Medea, des Orest, der Phönizierinnen, der Hekuba, der Andromache, und der Bachantinnen, Strasb. 1780. 8. — — **Uebersetzt** in das **Italienische** ist der ganze Euripides (nicht blos vierzehn Stücke) von dem P. Michelangelo Carmelli, in reimfreyen Versen, Padua 1743 = 1754. 8. 10 B. mit dem Text zusammengedruckt worden. Einzeln ist die Hekuba siebenmahl, von Giamb. Gelli, (ohne Jahrsz. und Druckort) von Lud. Dolce, Vened. 1543. 8. v. f. von Giov. Balcionelli, Ven. 1592. 8. von Jacc. Valaresso 1714. 8. von Mar. Guarnacci, Fir. 1715. 4. und in seinen Poesie, Lucca 1769. 4. von Ant. Stratico, Pad. 1733. 4. von Bened. Stef. Pallavicino, im 3ten B. f. W. Ven. 1744. 4. — Die beyden Iphigenien von dem P. Giamb. Caraccioli, Flor. 1729. 8. und die eine von Carl. Mar. Maggi, Meyl. 1700. 12. — Der Hippolyt von Bened. Pasqualijo, Ven. 1730. 8. v. f. — die Alceste von Girol. Giustiniano, Gen. 1599. 8. und von Giovb. Parisotti, in dem 12ten B. der raccolta d'opusc. scient. — die Bachantinnen, Andromache, die Flehenden, und die Trojanerinnen, von Cristof. Guidiccioni, Lucca 1747. 4. — und der Cyclops von Ant. Mar. Salvini, bey seiner Uebersetzung des Casaubonus, De Poesi sat. Fl. 1728. 4. und von Girol. Zanetti, Pad. 1749. 8. — In das **Spanische** ist nur die Medea durch Ped. Sim. Abril, Barc. 1599 übersetzt. — In das **Französische**: In dem Theatre des Grecs von dem P. Brumon, Paris 1730. 4. 3 B. Englisch, durch Miß Lenox, Lond. 1759. 4. 3 B. finden sich Uebersetzungen des Hippolyts, der beyden Iphigenien, der Alceste und des Cyclopen, und

und Auszüge aus den übrigen. Aber schon früher einzele Stücke, als die Hekuba, von Laz. Baif, Par. 1550. 12. und von Guil. Bouchetel, Par. 1550. 8. beyde in Versen; — die Iphigenia, von Th. Sibilett, Par. 1549. 12. — und, neuerlich, der ganze Euripides von Prevost, Par. 1783 u. f. 12. (der aber, so viel ich weiß, jetzt noch nicht vollendet ist.) — In das Englische: Ausser den Uebersetzungen und Auszügen, welche bey der Uebersetzung des oben angeführten Theatre des Grecs befindlich sind, ist der ganze Euripides von Robert Potter, Lond. 1782. 4. 2 B. und von Mich. Wodhull, Lond. 1782. 8. 4 B. beyde Mahle metrisch übersetzt, (auch zuvor schon eine ähnliche von Ed. Harwood, in zwey Quartbänden nebst zehn Dissertationen angekündigt worden, von welcher ich aber nicht weiß, ob sie erschienen ist. Einzeln ist die Iphigenia in Tauris bey West's Pindar befindlich. — In das Deutsche: Hekuba von Spangenberg, Straßb. 1605. 8. und von Steinbrüchell, im 1ten B. des Euripides, Zürich 1763. 8. — Iphigenia in Aulis von Bapt. von Rochlitz 1584. von Steinbrüchel, ebend. und vom Joh. Bernh. Köhler, Berl. 1778. 8. — die Phönizierinnen von Steinbrüchel, ebend. und die drey ersten Aufz. von Ostertag, Wetzlar 1778. 8. — Alceste, von Seybold, Leipz. 1774. 8. nebst einer Abhandlung (worin die Arbeiten des Euripides und Wieland mit einander verglichen werden sollen) — Hippolyt, von Steinbrüchell (s. oben) — Helena, Zürich 1780. 8. — —

Von Erläuterungsschriften, in lateinischer Sprache, sind mir bekannt: Franc. Porti Cretensis . . . . Sophoc. et Euripidis Collatio, Morg. 1548. 4. — Henr. Stephani Notae in Sophoc. et Euripidem . . . . Par. 1568. 8. — Ioan. Meursii Aeschylus, Sophocles, Euripides, s. de Tragœd. eorum, Lib. III. Lugd. B. 1619. 4. und im 10ten B. S. 393. des Gronov. Thes. — Animadvers. in Euripid. . . . scripf. Ioa. Iac. Reiske, Lipf. 1754. 8. und in seinen Animadvers. ad Graec. Auct. Lipf. 1757 - 1767. 5 B. — Notae, s. lectiones ad Tragicor. Veter. . . . Dramata, Auct. Ben. Heath, Oxon. 1762 und 1764. 4. — Diatribe in deperd. Tragœd. Eurip. Auct. Valkenaer, Lugd. B. 1769. 4. — De Euripidis Phoenissis, Progr. . . . scripf. Sam. Fr. Nath. Morus, Lipf. 1771. 4. — Opuscula critica, in quibus Suidas et plurima loca veter. Graec. Sophoclis, *Euripidis* et Arist. inprimis cum explicantur, tum emaculantur . . . scripf. Ioh. Toup. Lipf. 1780. 8. — De Rheso, Disp. Auct. Fr. Beck, Lipf. 1781. 4. — In französischer Sprache: in den Memoires de l'Acad. des Inscript. der Quartausg. Corrections de quelques passages d'Euripide, par Cl. Sallier B. 4. S. 191. — Examen de deux passages de l'Iphigenie Taurique d'Euripide par Jac. Hardion, B. 5. S. 105. — Observat. sur quelques endroits des Pheniciennes d'Eurip. von ebend. Ebend. S. 119. — Correction d'un passage de la Tragedie de Rhésus d'Eurip. par Cl. Sallier, ebend. S. 125. — Correction d'un passage de l'Iphigenie en Aulide, par Jac. Hardion B. 7. S. 187. — Disc. sur la Medée d'Eurip. von ebend. B. 8. S. 243. — Differt. sur l'Andromaque d'Euripide von ebend. Ebend. S. 264. — Observat. crit. et histor. sur le chœur de l'Andromaque von ebend. Ebend. S. 276. und eine Fortsetzung davon in dem 9ten B. — Reflex. sur l'Andromaque d'Eurip. et sur l'Andromaque de Racine, par Louis Racine, B. 10. S. 311. — Comparaison de l'Iphigenie d'Euripide avec l'Iphigenie de Racine von ebend. B. 8. S. 288. — Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la Trag. de Mr. Rac. sur le même sujet, von ebend. Ebend. S. 300. Diese drey Aufsätze des L. Racine finden sich auch in seinen Werken, unter den reflex. sur la poesie, B. 4. S. 35 u. f. Par. 1747. 12. — Corrections de quelques passages de la Trag. de Rhesus, par Jac. Hardion B. 4. S. 44. — Dissertat.

sertat. sur la Traged. de Rhesus, von ebend. B. 10. S. 323. — In englischer Sprache: Illustrations of Euripides, on the Jon and the Bacchae, by Richard Paul Jodrell, Lond. 1781. 8. 2 B. — Ueber den Euripides, und besonders die Prologen seiner Stücke, Leßings Dramaturgie, I. S. 382. Leipz. Nachdruck. — Auch handelt mit Einsicht von diesem Dichter das 5te Kapitel des 1ten Theils der kritischen Geschichte des Theaters der alten und neuen Zeit, von Signorelli, S. 80. deutscher Uebersetzung. — —

Das Leben des Dichters, welcher im 1ten Jahre der 75 Olymp. geboren wurde, findet sich, unter andern, in Greg. Gyraldi Hist. Poetar. S. 775. Bas. 1545. 8. — in Le Fevre's Vies des poet. Grecs, S. 96. und von Jos. Barnes geschrieben, vor s. und und der Leipz. Ausg. desselben. Auch im Bayle handelt ein Artikel von ihm.

F.

F.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben nennt und bezeichnet man die sechste Sayte unsers heutigen Tonsystems, die sonst auch F genennt wird. In seiner Reinigkeit macht dieser Ton die Quarte von C aus; also ist die Länge seiner Sayte ¾, wenn die von C 1 ist.

Der Ton F bedeutet auch die ganze diatonische Tonleiter, in der harten oder weichen Tonart, davon F der unterste Ton ist. Die Tonleiter beyder Tonarten ist im Artikel Tonart zu finden.

F heißt auch der Baßschlüssel oder das Zeichen, womit auf dem Notensystem der Baßstimmen die Linie bezeichnet wird, auf welcher die Note des Tones F zu stehen kömmt.

Fa.

(Musik.)

Bedeutet in der Solmisation nicht nur den Ton F unsers diatonischen Systems, sondern jeden Ton, der in der diatonischen Leiter mit dem vorhergehenden nur einen halben Ton ausmacht. Also unser Ton C, ist das Fa, in der Tonleiter G dur. In der Tonleiter F dur, ist unser B das Fa. Der nächst unter dem Fa liegende halbe Ton wird allemal Mi genennt; und wenn die Tonlehrer von Mi Fa sprechen, so verstehen sie allemal die Lage der zwey auf einander folgenden halben Töne in der diatonischen Leiter. In den nach den alten Kirchentönen verfertigten Fugen kommen, nach Beschaffenheit des Tones, von diesem Mi Fa beträchtliche Schwierigkeiten vor;*) daher findet man in den alten Anleitungen zum Satz dieses Mi Fa so oft und mit so vieler Bedenklichkeit erwähnet.

Fabel.

(Dichtkunst.)

Die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts ausmacht, sie sey würklich geschehen, oder blos erdichtet. Aristoteles nennt sie συστασιν των πραγματων, die Beschaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle.

*) S. Fuge.

fälle. Sie ist das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entschließungen der handelnden Personen seiner Absicht gemäß einflicht. Sein eigentlicher Zwek ist die mannigfaltigen Aeußerungen der menschlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu schildern, die Stärke und Schwäche des Menschen, seine gute und schlechte Seite sehen zu lassen und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schiksals oder seiner eigenen Leidenschaften ist. Er sucht Vorfalle und Begebenheiten von der Beschaffenheit, daß sie alles, was von würkender oder leidender Kraft in der menschlichen Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedicht, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüst, an dem die edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit sie ihre Würksamkeit ausüben können.

Also ist die Fabel nicht das Wesentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieser Gedichte; sie ist nur da, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, seine Kenntniß der menschlichen Natur auf die vortheilhafteste Weise an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß Homerus bey der Ilias die Absicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was sich vor Troja zugetragen? oder daß Sophokles seinen Oedipus geschrieben habe, blos um seinen Mitbürgern das Schauspiel des unglüklichen Falles dieses Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel ist nicht, wie die Geschichte, um ihrer selbst willen da, und muß nach dem Grad ihrer Tüchtigkeit zu Entwiklung der Charaktere und Sinnesarten der darin vorkommenden Personen beurtheilt werden. Die beste Fabel ist die, welche dem Dichter die beste Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigste vor Augen zu legen. Jede würkliche oder erdichtete Geschichte oder Begebenheit, in dem Gesichtspunkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derselben die Aeußerungen der verschiedenen in dem menschlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft könnten abgeschildert werden, wird durch diesen besondern Gesichtspunkt, aus dem man sie ansieht, zur Fabel.

Demnach ist die Fabel eine aus der Geschichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den besondern Absichten des Dichters angeordnet. Meistentheils wird sie aus der Geschichte genommen, weil ganz erdichtete Personen und Handlungen unsre Aufmerksamkeit weniger reizen, als solche die wir für würklich halten. Wo Personen und Handlungen völlig erdichtet sind, da muß wenigstens der Ort und die Zeit der Handlung so seyn, daß sie in unsern schon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht bestimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigstens im Anfang, uns wenig reizen. Erst wenn wir durch wiederholtes Lesen mit Zeit, Ort und den Personen näher bekannt worden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber würkliche Begebenheiten, gerade so, wie sie sich zugetragen haben, mit ihren besondern Umständen, werden sich sehr selten zur Fabel brauchen lassen. Die Sachen geschehen selten in der Ordnung, wie der Dichter sie braucht, und wie sie uns am lebhaftesten rühren; es kommen darin Dinge vor, die seiner Absicht im Wege stehen; die Menschen sind dabey nicht allemal gerade in den Umständen, die ein völlig helles Licht über ihren Charakter verbreiten. Diesen Mängeln abzuhelfen richtet der Dichter die Geschichte nach seiner Absicht ein; er läßt einige Sachen

chen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigsten Gegenstände genauer aus, daß wir sie vor unsern Augen zu sehen glauben. Die Fabel hat, in Absicht der Sachen, die geschehen, vor der Geschichte den Vorzug, daß sie uns durch Erdichtung besonderer Umstände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am stärksten interessirt, vorstellt; vornehmlich aber wie jedes am bequemsten ist die handelnden Personen von der merkwürdigsten Seite zu zeigen und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu lassen. Deßwegen merkt Aristoteles sehr wol an, daß die Poesie philosophischer und überlegter sey, als die Geschichte.*) Daher kömmt es, daß wir durch die Geschichte den Menschen nur in einem schwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epischen und dramatischen Gedicht aber in seiner ganzen Natur und in seinem vollen Leben erbliken.

Der Dichter kommt durch zweyerley Wege zu der Fabel: entweder fällt er zufälliger Weise darauf, eine sich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichts zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geist, womit er diesen Körper beleben will; oder er sucht zur Ausführung eines Endzweks, den er sich vorgesetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit durch Erfindung und Anordnung der Theile, nach seiner Absicht einrichten. Es ist wahrscheinlich, daß Virgilius durch den ersten Weg auf seine Aeneis gekommen ist. Er mag zufälliger Weise an die Niederlassung des Aeneas in Italien und an die Folgen derselben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen seyn, daß diese Begebenheit eine sehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Ursprung des römischen Reichs und die vom Schiksale selbst den Juliern bestimmte Herrschaft darin, vorzustellen. Also erfand er zu der schon vorhandenen Geschichte den Geist oder die Seele, womit er diesen Körper hernach belebt hat. Homer ist vermüthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag sich vorher vorgesetzt haben, die berühmten Häupter der ehemaligen griechischen Völkerschaften, und auch diese selbst, nach ihren Charakteren zu schildern und ihre Thaten in ein helles Licht zu setzen. Dann mag ihm eingefallen seyn, daß er aus der Geschichte des trojanischen Krieges, worin alle verwikelt gewesen, denjenigen Punkt aussuchen müsse, der ihm die beste Gelegenheit geben würde, jeden in seinem hellesten Lichte zu zeigen. Dieses sind überhaupt die zwey Wege, wie man in den schönen Künsten auf Erfindungen kömmt, wie an seinem Orte gezeiget worden.*)

Sehr wichtig ist es für den Dichter, durch welchen Weg er auch auf den Stoff der Fabel gekommen ist, daß er seinen Werth genau und reiflich beurtheile. Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet ist, so sind mehr oder weniger wesentliche Dinge darin, die er nicht ändern darf; da könnte es sich gerade treffen, daß dieses Wesentliche dem Geist des Gedichts im Weg stünde, oder daß es auch dem, was etwa zur Absicht des Dichters nothwendig hinzugedichtet werden muß, hinderlich wäre, und so könnten sich wichtige Fehler über das ganze Gedicht verbreiten. Zur Beurtheilung der Fabel aber wird eine

*) Και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ιστοριας εστιν. Poetic. c. 9.

*) S. Art. Erfindung.

eine genaue Bestimmung des Geistes oder der Seele, die man diesem Körper zu geben gedenkt, erfodert. Denn wenn da etwas ungewisses oder unbestimmtes bleibet, so wird die Erfindung dessen, was zur Fabel gehört, ungewiß, und es ist ein blosser Zufall, wenn es geräth. Wir wollen nicht mit dem Pater Le Boßu behaupten, daß das Ganze der Fabel ein bestimmter moralischer Satz seyn müsse; dieses ist eine sehr pedantische Einschränkung: doch fodern wir, daß der Dichter den Charakter des Stüks wol bestimme, daß er die Fabel von mehrern Seiten betrachte, bis er einen bestimmten Eindruk von derselben empfindet, den er auch andern mitzutheilen wünscht. Dieser Eindruk ist das, was wir den Geist der Fabel nennen. Beyspiele, wie der besondere Gesichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel ansehen, das Zufällige in derselben bestimmt, haben wir an der von den drey griechischen Trauerspieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Clytemnestra. Aus dem Trauerspiel des Aeschylus, das den Namen Coephoren trägt, sehen wir deutlich, daß den Dichter in dieser Fabel vorzüglich die Vorstellung der Strafe gerührt hat, welche früh oder spät auf grosse Verbrechen erfolget. Die ganze Fabel ist auf den finstern Ton gestimmt, der dieser Vorstellung gemäß ist. Daher kömmt die Erdichtung des schrekhaften Traumes der Clytemnestra, des ängstlichen Versöhnungsopfers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entsetzliche, was von dem Meuchelmord dieses Königs erzählt wird, das böse Gewissen des Aegisthus, und endlich, nach vollbrachter That des Orestes, die angehende Tollheit dieses unglüklichen Sohnes. Der Dichter ist durchgehends von dem Haupteindruk geleitet worden.

Sophokles sah die Sache aus einem andern Gesichtspunkte. Ihn rührten hauptsächlich der gottlose Charakter der Clytemnestra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er sich die Elektra vorgestellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwiklung derselben ab. Zu dem Ende hat er die Chrysothemis eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwikeln, und die schöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Asche des Orestes enthielt, wodurch die andre Seite des Charakters der Elektra und zugleich der schändliche Charakter ihrer Mutter in das schönste Licht gesetzt worden.

Euripides hat die Fabel wieder in einem andern Lichte gesehen. Ihn rührte hauptsächlich das Niederträchtige und Lasterhafte in dem ganzen Betragen der Clytemnestra und ihres ehebrecherischen Gemahls. Um diese beyden Personen in der niederträchtigsten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Wesentlichen der Fabel die schöne Erdichtung von der Verheyrathung der Elektra an einen armen Landmann, hinzugethan. Nichts war geschikter, als diese Sache an sich selbst, und der tugendhafte und edle Charakter dieses geringen Menschen, um den Aegisthus und die Clytemnestra in dem verächtlichsten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird also die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter seine Fabel allemal aus einem gewissen Gesichtspunkt anzusehen habe, um sie zu seinem Vorhaben geschikt einzurichten, verständlich werden. Wenn der Dichter darin glüklich gewesen ist, so wird der ganze Plan seines Werks selten mißlingen.

Von

* *

Von der Einheit der poetischen Fabel überhaupt, handelt, unter andern, Giovb. di Lorenzo Strozzi, in einer, in seinen Orazioni, Rom. 1635. 4. Bl. 148. befindlichen Vorlesung; — von der Art, sie zu erfinden, Aless. Lionardi, in s. Werke Della imitazione poet. Ven. 1554. 4. S. — Von der poetischen Fabel überhaupt, von der epischen, der dramatischen, der comischen Fabel, Minturno in seiner Arte poetica, S. 14. 24. 42. 74. 120 u. f. Nap. 1725. 4. — Von der epischen Fabel, unter andern, Pet. Mambrun, in seiner Differtat. perip. de epico Carmine, P. 2. S. 131 u. f. Par. 1652. 4. — Le Bossu, in s. Traité du Poeme epique, im 1ten B. S. 1 u. f. — — Von der Fabel des Trauerspiels, und zwar von ihren wesentlichen Eigenschaften, von ihrer Einheit, von einfachen und zusammengesetzten Fabeln, u. d. m. Aristoteles, περὶ ποιητ. VII. u. f. — Diderot, in seiner Abhandlung de la Poesie dramatique bey seinem Pere de famille, und zwar Du plan et du Dialogue, und Du plan de la Tragédie et de la Comedie, S. 195. und 215 u. f. d. Uebersetzung 2te Aufl. — Lessing, in seiner Dramaturgie I. S. 235. 292 u. an a. O. m.

Fabel.

(Die Aesopische.)

Die Erzählung einer geschehenen Sache, in so fern sie ein sittliches Bild ist. Nach Voraussetzung dessen, was von der Natur des Bildes überhaupt ist angemerkt worden, *) wird sich diese Erklärung ohne viel Umstände entwikeln lassen. 1) Die Fabel ist nicht blos ein besonderer Fall dessen, was man allgemein ausdrüken will, wie das Beyspiel ist. 2) Sie ist ein sittliches Bild, das ist, die Vorstellung, die durch sie anschauend soll erkennt werden, betrifft allemal etwas aus dem sittlichen Leben der Menschen; sie ist ein allgemeiner moralischer Satz, oder auch nur ein Begriff von einem moralischen Wesen, von einem Charakter, von einer Handlung, von einer Sinnesart. Ueberhaupt also ist die abgebildete Sache ein moralischer Satz, oder nur ein moralischer Begriff. Dieses ist von der Bedeutung der Fabel zu merken. 3) Das Bild ist eine Erzählung, und dadurch unterscheidet sich die Fabel von andern Bildern. Das, was der sinnlichen Vorstellung vorgelegt wird, ist eine Sache, die als würklich geschehen erzählt wird; nicht eine blos mögliche Sache, die geschehen könnte, wie viele Beyspiele; nicht eine vorhandene Sache, die beschrieben wird, wie viele Gleichnisse.

*) S. Art. Bild.

Wir wollen uns mit diesen drey Kennzeichen der Fabel begnügen; da es ohnedem ein vergebliches Bemühen ist, wenn man durch allzu enge Bestimmung der Begriffe von Werken der Kunst, dem Genie Schranken zu setzen sucht.

Daß die Fabel nicht nothwendig einen allgemeinen Satz, oder eine Lehre enthalten müsse, sondern, ohne ihre Natur zu verändern, auch blos die genaue Bestimmung eines Begriffs, oder die Beschaffenheit einer Handlung ausdrüke, erhellet hinlänglich aus dem einzigen Beyspiel der Fabel, die der Prophet Nathan dem David erzählt, welche blos dienen sollte, diesem König einen sehr einleuchtenden Begriff von der schändlichen Handlung, die er gegen den Urias begangen hatte, zu geben. Die äsopische Fabel von den Fröschen und den Stieren diente blos, um die Situation, in welchen sich geringere Bürger befinden, wenn die Mächtigen sich vermehren, recht lebhaft abzuschildern.

Die Absicht der Fabel ist eben die, die man bey allen Bildern hat: wichtige Begriffe und Vorstellungen dem anschauenden Erkenntniß sehr lebhaft

haft und mit großer ästhetischer Kraft vorzubilden. Sie ist ein Werk des Genies, das wegen der Aehnlichkeit zwischen sinnlichen Gegenständen und abgezogenen Vorstellungen Vergnügen macht,*) das diesen Vorstellungen eine Kraft giebt, und das um so viel schätzbarer ist, je wichtiger die Vorstellung ist, die dadurch dem Geist nicht blos zum Anschauen vorgehalten, sondern gleichsam unauslöschlich eingeprägt wird.

Man weiß, daß Begriffe und Grundsätze bey den Menschen nicht praktisch werden, als bis sie dieselben nicht blos erkennen, sondern fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn sie als eine unmittelbare Würkung sinnlicher Eindrüke, nicht als außer uns erkannt wird, sondern dem Gemüthe gegenwärtig ist. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menschen erniedriget, indem man ihr betrunkene Sclaven vor das Gesicht brachte. Auf eine ähnliche Weise läßt die Fabel die Wahrheit empfinden.

Aber die Fabel erwekt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter, als das Beyspiel. Die Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist bey ihr entfernter, reizt also die Aufmerksamkeit stärker,**) und begleitet den Eindruk mit Vergnügen.

Die Aesopische Fabel ist demnach ein Werk, wodurch der Zwek der Kunst auf die unmittelbarste und kräftigste Weise erreicht wird. Sie ist keinesweges, wie sie bisweilen vorgestellt wird, eine Erfindung Kindern die Wahrheit einzuprägen, sondern eine auch dem stärksten männlichen Geist angemessene Nahrung. Aesopus war ein Mann, und suchte Männer durch seine Fabeln zu belehren. Sie beschäftiget sich nicht blos mit gemeinen Wahrheiten, sondern auch mit solchen, die nur durch vorzügliche Stärke des Verstandes entdekt werden.

Sie scheinet in allen Absichten das vornehmste Mittel sowol schon bekannte und leichte, als neue und schwere praktische Wahrheiten der Vorstellungskraft einzuverleiben. Denn außer den Vortheilen, die sie mit allen Bildern gemein hat, besitzt sie noch eigene. Durch das seltsame, neue und oft wunderbare, wird die Aufmerksamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden und ausser unsern Angelegenheiten liegenden Gesichtspunkt, woraus wir die Handlung sehen, wird dem Gemüthe der Beyfall abgezwungen; dem Vorurtheil und dem Selbstbetrug wird der Weg versperret. Wir sehen handelnde Wesen von einer Art, daß wir weder für sie, noch gegen sie eingenommen sind; wir empfinden blos Neugierde zu sehen, wie sie handeln, und fällen von dem, was wir sehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns selbst wahrnehmen. Wir sehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unpartheyisch sind, fällen ein unwiderrufliches Urtheil davon, und merken erst hernach, daß wir selbst der Gegenstand unsers Urtheils sind.

Man erzählet von einem Mann, der aus einem ungegründeten Widerwillen gegen seine Gemahlin, sie häßlich und unausstehlich gefunden, daß er plötzlich von dieser Gemüthskrankheit geheilet worden, nachdem er sie in einer Gesellschaft gefunden, wo er sie eine Zeitlang nicht gekennt und sie ohne Vourtheil, als eine ihm fremde Person beurtheilet hat. Unter dieser fremden Gestalt fand er sie schön und liebenswürdig, und dieses Urtheil konnte er nicht einmal widerrufen, nachdem er entdekt hatte, daß es seine eigene Frau war. Diese Würkung kann die Fabel ihres alle-

*) S. Aehnlichkeit; Allegorie; Bild.
**) S. Artikel Aehnlichkeit I Th. S. 20.

allegorischen Wesens halber auf uns haben.

Sie gehört zu den lehrenden Gedichten, und nimmt unter ihnen einen desto höhern Rang ein, je wichtiger die Wahrheit ist, die sie dem Gemüth einpräget. Fabeln von moralischem und politischem Inhalt, die unter einem Volke so allgemein bekannt wären, als die gemeinen Sprüchwörter sind, könnten das Nachdenken und Reden über sittliche und politische Gegenstände sehr erleichtern und abkürzen. Die bloße Erinnerung an eine Fabel kann die Stelle einer langen Rede vertreten. So wie glükliche metaphorische Ausdrüke weitläuftige Beschreibungen ersparen, so kann oft ein Wort, das uns eine Fabel in den Sinn bringt, die Stelle einer weitläuftigen Belehrung vertreten. Wenn man überhaupt bedenkt, wie sehr viel die Vernunft durch die Cultur der Sprachen gewinnt,*) so wird man auch einleuchtend erkennen, daß diese Dichtart derselben noch weit größere Vortheile verschaffen könne; denn eine Fabel, die an sich die Stelle einer weitläuftigen Abhandlung vertreten kann, wird durch ein einziges Wort in der Vorstellungskraft lebhaft erneuert.

Aus dem, was von dem Wesen und der Absicht der Fabel gesagt worden, läßt sich auch bestimmen, wie sie beschaffen seyn müsse, um vollkommen zu seyn. Dieses verdienet etwas umständlich angezeiget zu werden.

In Ansehung der Erfindung ist die Fabel vollkommen, wenn sie zwey Eigenschaften hat. 1) Wenn die Vorstellung, die sie erwekt, der Geist der Fabel, der insgemein die Moral derselben genennt wird, völlig bestimmt, sehr klar, und denen, für welche die Fabel erfunden worden, wichtig ist. Was ganz bestimmte und klare Begriffe oder Sätze seyen, darf hier nicht erklärt werden; ihre Wichtigkeit aber ist aus dem Einfluß zu beurtheilen, den sie auf die Handlungen der Menschen haben können. Es giebt Fabeln, deren Moral blos belustigend ist, indem sie gewisse Charaktere oder Handlungen, die lächerlich sind, in einem recht comischen Lichte zeigen; andre enthalten Wahrheiten, die blos auf das Wolanständige und Schikliche in der Lebensart abzielen; einige sind nur in Beziehung auf das Privatinteresse der Menschen wichtig; andre sind wichtige politische Maximen; einige haben Einfluß auf die äußere Wolfahrt der Menschen; andre zielen auf innere Vollkommenheit und eine Erhöhung des Geistes und des Herzens ab. Also kann die Fabel in Ansehung ihres Werths auf jeder Stufe der Werke des Geschmaks stehen; von dem untersten Grad der blos belustigenden bis auf den höchsten Staffel der, dem ganzen menschlichen Geschlecht wichtigen Werke. Die Vollkommenheit der Erfindung muß aus der Gattung, wozu sie gehört, und aus der Absicht des Dichters beurtheilt werden. Ein Fabeldichter hat bisweilen keine höheren Absichten, als der witzige Epigrammatist: da ein andrer sich auf den höchsten Rang des epischen oder lyrischen Dichters zu erheben sucht. Die Erfindung oder Festsetzung der Moral der Fabel erfodert

*) Wem diese Anmerkungen, woraus die große Wichtigkeit der Fabel einleuchtend soll erkennt werden, noch nicht überzeugend genug sind, den verweisen wir auf zwey Abhandlungen, die in den Schriften der Königl. Academie der Wissenschaften zu Berlin befindlich sind, wo das, was hier blos angezeiget wird, ausführlicher erklärt worden. Man sehe in den Memoires de l'Academie für das Jahr 1758. in der Abhandlung, Analyse de la raison betitelt, die 440 Seite; und in den Memoires für das Jahr 1767 die Abhandlung sur l'Influence reciproque du langage sur la raison et de la raison sur le langage,

fodert bisweilen blos einen witzigen Kopf, andremale einen gemeinen, aber richtig urtheilenden Moralisten; sie kann aber auch einen sehr tief und groß denkenden Philosophen oder Staatsmann erfodern.

2) Zu einer vollkommenen Erfindung der Fabel gehört hiernächst die völlige Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, das ist, die Handlung, welche erzählt wird, muß die darin liegende Moral auf das vollkommenste und bestimmteste zu erkennen geben. Von der völligen Aehnlichkeit des Bildes und Gegenbildes ist anderswo hinlänglich gesprochen worden;*) und aus dem, was dort hierüber gesagt worden ist, läßt sich auch erkennen, daß die Erfindung der Fabel das Werk eines glüklichen Genies sey; daher man sich nicht wundern darf, daß vollkommene Fabeln etwas selten vorkommen. Bisweilen aber ist es auch, bey der vollkommensten Aehnlichkeit zwischen dem Bild und Gegenbild, dennoch nöthig, daß die Moral wenigstens durch einen Wink angezeiget werde, weil es sonst nicht wol möglich ist, sie bestimmt genug zu errathen; zumal wenn das Gegenbild selbst nur ein besonderer Fall ist, aus welchem denn erst durch einen zweyten Schritt das Allgemeine muß heraus gezogen werden. So bekömmt die Fabel des Aesopus von den Fröschen und den Stieren dadurch ihre genaueste Bestimmung, daß uns gesagt wird, der philosophische Dichter habe sie bey Gelegenheit der Verheyrathung eines reichen, aber bösen und gewaltthätigen, Mannes erzählt; da hingegen die Fabel von den Fröschen, die einen König begehren, dergleichen Wink nicht nöthig hat.

Es dienet auch noch zur Vollkommenheit der Erfindung, daß das Bild von gemeinen völlig bekannten Sachen hergenommen sey, weil es alsdenn mit desto größerer Klarheit in die Augen fällt, und auch desto leichter im Gedächtniß bleibet. Wenn unbekannte Thiere zur Handlung genommen werden, oder wenn die Handlung selbst ein wenig bekanntes Interesse hat, so macht die ganze Sache weniger Eindruk, und kann nicht so leicht ins Gedächtniß zurükgebracht werden. Am besten ist es, wenn der Stoff zum Bilde von Gegenständen hergenommen wird, die wir täglich vor Augen haben.

Man kann nicht verlangen, daß auch die kleinesten Umstände in der Erzählung bedeutend seyen; aber je mehr sie es sind, je vollkommener ist die Fabel. Dieses aber ist nothwendig, daß die handelnden Wesen einen bestimmten, und uns schon bekannten Charakter haben, wie der Fuchs, der durch seine List, die Gans, die durch ihre Dummheit bekannt sind; denn dadurch bekömmt die Erzählung Wahrheit, und kann auch viel kürzer werden, weil wir zu dem, was der Dichter erzählt, noch verschiedenes, das zur Handlung gehört und bedeutend ist, hinzudenken können.

Es ist in dem Artikel über die Aehnlichkeit angemerkt worden, daß sie um so viel mehr Vergnügen mache, je entfernter das Bild und Gegenbild von einander sind; daraus läßt sich abnehmen, daß die Fabeln, darin die handelnden Wesen Menschen sind, weniger Reiz haben, als die thierischen. Daß man aber selten leblose Dinge, die noch entfernter sind, statt der Thiere zur Handlung brauchen kann, kömmt daher, weil in diesem Falle die Aehnlichkeit selten genau genug ist. Dieses sey von der Erfindung der Fabel gesagt.

Der Vortrag und Ausdruk derselben kann auch sehr viel zu ihrer Vollkommenheit beytragen. Hiebey ist nichts so wichtig, als Einfalt, Kürze und Naivität. Der Ton der Erzählung

*) in den Artikeln Allegorie und Bild.

lung muß seine Stimmung von dem Charakter der Moral bekommen. Diese kann einen ganz ernsthaften, oder einen ganz lustigen, einen gemeinen und so zu sagen häuslichen und alltäglichen, oder einen hohen und feyerlichen Charakter haben; also muß in jedem Fall der Ton der Erzählung denselben annehmen. Manche Fabel wird dadurch gut, daß sie in einem kalten Ton erzählt wird; andern steht der lustige, etwas schnakische, andern so gar der erhabene, enthusiastische Ton am besten. Aber überall muß man die höchste Klarheit und Einfalt zu erreichen suchen, damit der Leser ohne Mühe und ohne Zerstreuung der Aufmerksamkeit während der Erzählung nichts, als das Bild vor Augen habe, und daß ihm der erzählende Dichter dabey nie vors Gesicht komme. Wenn man alle Schwierigkeiten, die sich bey dem Vortrag der Fabel ereignen, bedenkt, so kann man mit Wahrheit davon sagen, parvum opus, at non tenuis gloria. Es scheinet eine Kleinigkeit zu seyn, eine so kleine Handlung zu erzählen; aber der größte Verstand und der feineste, sicherste Geschmak können dabey nicht vermißt werden, wenn der Vortrag vollkommen seyn soll.

Die alten Kunstrichter haben viel von den Gattungen der Fabeln geschrieben, das uns hier nicht wichtig genug scheinet; man kann hierüber Lessings zweyte Abhandlung hinter seinen Fabeln nachlesen. Es ist kaum eine Dichtungsart, darin mehr Mannigfaltigkeit, sowol in Ansehung des wesentlichen Theiles, als der Form, anzutreffen wäre.

Die Fabel ist eine der ältesten, oder ersten Früchte des rednerischen Genies. Die Allegorie, aus der sie vermuthlich entstanden ist, war ein aus Noth erfundener Kunstgriff, sich verständlich auszudrüken, da die Sprachen noch nicht reich genug waren, die Gedanken durch willkührliche Zeichen an den Tag zu legen. Man sehe, was Warburton hierüber angemerkt hat.*) Die klügsten Köpfe eines noch etwas rohen Volkes, die über sittliche und politische Angelegenheiten schärfer als andre nachdenken, fallen natürlicher Weise, wenn sie ihre Bemerkungen mittheilen wollen, auf die Fabel. Wo man etwa unter Menschen vom niedrigsten Rang, die selten allgemeine Sätze ohne Bilder ausdrüken können, einen vorzüglich verständigen Mann antrifft, da wird man allemal finden, daß er Beyspiele, Allegorie und halbreife Fabeln braucht, wenn er etwas allgemeines, das seine Beoachtung ihm angegeben, auszudrüken hat.

Also ist die Fabel nicht die Erfindung irgend eines besondern Volks oder eines besondern Weltalters. Man hat, um ihren Ursprung aufzusuchen, nicht nöthig, wie bisweilen geschieht, nach Indien oder nach Persien zu gehen; sie ist in allen Ländern einheimisch, obgleich die Gabe, vollkommene Fabeln zu machen, eine seltene Gabe ist, und einen seltenen, scharfen Verstand erfodert. Der vollkommenste Fabeldichter, den man kennt, ist ohne Zweifel der phrygische Philosoph Aesopus, von dem wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. Die so erfindungsreichen Griechen haben sich meistentheils begnügt, die Fabeln dieses Mannes in gebundener und ungebundener Rede zu erzählen,**) und haben sich selten getraut neue zu erfinden. So haben es auch die Römer gemacht, deren vornehmster Fabeldichter, Phädrus, wenig eigene Fabeln erfunden hat.

Die spätern Völker scheinen mehr Muth gehabt zu haben, sich in diese Lauf-

*) Warb. Göttliche Sendung Mosis im ersten Theile.

**) S. Aesopus.

Laufbahn zu wagen. Die Menge der deutschen Fabeln, die in dem Zeitraum, da die alten schwäbischen Dichter geblüht haben, gedichtet worden, geben einen Beweis davon.*) In unsern Zeiten haben mehrere deutsche Dichter sich vorzüglich in dieser Art hervorgethan. Unter diesen verdient Hagedorn, nicht blos darum, weil er in dem schönsten Zeitalter der deutschen Dichtkunst, der Zeit nach der erste gewesen, die oberste Stelle; aber Gellert hat den Ruhm der deutschen Fabel auch in fremde Länder ausgebreitet. Ein scharfsinniger Kopf hat eine neue und in gewissen Absichten sehr glüklich ausgedachte Gattung der Fabel erfunden. Er hat das Verhältniß des Bildes und Gegenbildes ganz umgekehrt; er setzt die Thiere an die Stelle der Menschen, und diese vertreten bey ihm die Stelle der Thiere, von deren Handlungen der Stoff zur Fabel genommen wird. Ein Beyspiel davon findet man in den critischen Briefen, die 1746 in Zürich herausgekommen sind, auf der 185 Seite. Ueberhaupt wird man auch in dem neunten, zehnten und eilften Brief dieser Sammlung verschiedene sehr gründliche Anmerkungen über die äsopische Fabel antreffen. Die bekannten Werke unsrer Kunstrichter, darin von der Natur und Beschaffenheit der Fabel ausführlich gehandelt wird, hier anzuzeigen würde überflüßig seyn.

* *

Daß ursprünglich die Aesopische Fabel nur in den Rhetoriken, nicht Poetiken, behandelt worden, hat bereits Lessing in seiner Abhandlung von dem Vortrage der Fabeln, S. 222. Fab. Berlin 1777. 8. bemerkt; allein, daß daraus erst die neuere, geschwätzige Art zu erzählen, und die Zierrathen im Vortrage entsprungen sind, wird, meines Bedünkens, durch eine Stelle aus des Prisciani Praeexercitamentis Rhet. ex Hermogene (apud Putsch. 1330.) widerlegt, wo schon von zweyerley Arten ihres Vortrages, breviter und latius, gesprochen, und jede mit Beyspielen belegt wird. — Uebrigens handeln von ihr (zum Theil theoretisch, zum Theil historisch) Aristoteles in seiner Rhetorik, unter der Ueberschrift von Beyspielen Lib. II. c. 20. — Apthonius in den Vorübungen 1. — Macrobius (von den Fabeln, welche die Philosophie aufnimmt und verwirft) in dem 2ten K. des 1ten B. In Somnium Scip. S. 5. Lond. 1694. 8. — — Von den Schriftstellern der Neuern, als der Franzosen, unter mehrern, La Motte Houdard, Discours sur la Fable, vor seinen Fables, nouv. Par. 1719. 12. Oeuv. B. 9. S. 1. Par. 1754. 12. — Observat. sur la Fable von dem P. Pierre Brumoy, bey des Mich. de Morgues Traité de la poesie franc., Richer in der Vorrede zu s. Fabl. nouv. mises en vers, Par. 1729. 8. — Differt. sur l'Apologue in dem 8ten B. der hist. de l'Acad. des Inscr. von Eigli. — St. Mard in s. Poetique prise dans ses sources, Oeuv. B. 4. S. 166. Amst. 1749. 16. — Batteux, in seiner Einleit. in die sch. Wiss. B. 1. S. 283. d. Uebers. 4. Aufl. — Ein Ungen. M. D. D. L. P. D. C. Disc. sur la Fable, avec un Examen des principaux Fabulistes, anc. et mod. bey den Fables nouv. et autres Pieces en vers, Par. 1744. 12. — Ardenne (†1748) vor s. Fables, die den ersten B. s. Oeuvr. posth. Marf. 1767. 12. ausmachen. — Marmontel, in dem 17ten K. s. Poetik, B. 2. S. 453. Par. 1763. 8. — — Von englischen Schriftstellern: Newberry in seiner Art of poetry on a new plan, B. 1. Kap. 16. S. 245. — — Von deutschen Schriftstellern: Joh. J. Bodmer, in dem 7ten Abschn. des 1ten Theils seiner crit. Dichtk. S. 164 u. f. — Christn. Fürchteg. Gellert, Differtat. de Poesi Apologorum, eorumque scriptoribus, Lipf. 1744. 4. deutsch, ebend. 1771.

*) Man sehe die Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger, die Bodmer herausgegeben, und die Vorrede zu Gellerts Fabeln.

1773. 8. — G. E. Lessing, von dem Wesen der Fabel; von dem Gebrauch der Thiere in der Fabel; von der Eintheilung der Fabel; von dem Vortrage der Fabeln; von einem besondern Nutzen der Fabel in den Schulen, bey seinen Fabeln, Berl. 1759 und 1777. 8. Von eben demselben ist auch in dem 2ten Theil seiner vermischten Schriften, ein, unter seinem Nachlaß gefundener Aufsatz zur Geschichte der Aesopischen Fabel. — E. L. D. Huch's Aesopus, oder Versuch über den Unterschied zwischen Fabel und Mährchen, Wittenb. u. Zerbst 1769. 8. — De usu Fabular. in eloquentia, eine Dissert. von Christ. Gottl. Ernesti, Lips. 1775. 4. — Eine Theorie der Aesopischen Fabel, in der Sammlung aus pros. und poet. Schriften mit Abhandl. . . . Maynz 1782. 8. — Hr. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, im 3ten Hauptstück S. 25. — Hr. Eschenburg, in s. Entwurf einer Theorie und Litteratur der sch. Wiss. S. 56. — Ueber den Ursprung der Aesopischen Fabel, findet sich ein Aufsatz im 2ten B. des deutschen Museums vom J. 1784. S. 553. — —

Aesopische Fabeln sind gedichtet worden, unter den **Morgenländern**: von Lockmann (wahrscheinlicher Weise persischer Abkunft, und wie es heißt um die Zeiten Davids; von ihm sind 36 Fabeln, unter dem Titel, Al-Amthal, da, welche arabisch mit lat. Uebers. von Th. Erpenius, Lugd. B. 1615. 8. und 1636. 8. und bey der arabischen Grammatik desselben, ebend. 1656. ferner, arabisch, aber nur zehen, in A. Alsop. Auswahl von Fabeln, Oxf. 1698. 8. und achtzehn, in lat. Jamben von Tan. Faber gebracht, Saumur 1673. 12. und im 1ten B. seiner Briefe, ebend. 1674. 4. S. 268. erschienen. Französisch sollen sie im 5ten Theile von Chardins Persischer Reise, Amst. 1711 seyn; deutsch sind sie bey Sadi's Rosenthal, von Olearius, S. 189 der Folio= und S. 335 der Quartausgabe, so wie bey der neuen Ausgabe von 1775. 8. befindlich. S. übrigens in des Herbelot Bibl. orientale, Lockmann S. 517. erster Ausgabe, und im Koran, Sura 31. Erläuterungsschriften: De Locmanno, Arabum Mythologo, Dissertat. Auct. Ioh. Iac. Schudt, Ienae 1691. 4. und de Fabulis Locmanni Arabicis von Joh. Fr. Hirt, in den Act. Acad. Mogunt. Scient. util. Th. 10. S. 583. daß Lockmann vor dem Aesop gelebt, und also mit diesem nicht eine Person seyn könne, wie Huet, Hottinger, Heumann u. a. m. behauptet haben, ist, unter andern, von Gellert, in seiner Abhandlung von den Fabeln, und ihren Verf. S. 48. d. Uebers. widerlegt worden.) — Pilpay, oder besser Bidpay, ein Indier (ich führe diesen als Urheber der folgenden Sammlung an, ob sie gleich von dem Maroniten Abraham von Ecchelu, in seinen Notis ad Cat. Libror. Chaldaic. ſive Syriacor. τοῦ Hebed-Jesu, Mogunt. 1655. 8. im 161ten Kap. dem fünften Indischen Könige, Isam, von Chrstn. Ravius, in s. Cat. Mss. Oriental. Cent. I. N. 20. einem Bushur, Gevhar, und von andern, noch andern zugeschrieben wird. Sie existirt, indessen, nicht allein, unter dem angeführten Nahmen; sondern die wahrscheinlichste Meynung fällt auch für diesen und für den indischen Ursprung desselben aus; s. Herbelot Biblioth. orient. S. 206. u. a. m. Ausg. von 1697. und Hyde's Prolegom. zu s. Lud. Oriental. und Seb. Gottfr. Starks Vorrede zu der Ausg. desselben, Berlin 1697. 8. — Das Alter des Buches ist eben so wenig bestimmt; gewöhnlich setzt man es über zweytausend Jahre hinaus. Fraser's Geschichte des Nadir (S. 19. Cat. Mss.) zu Folge, hat es, was auch wohl das wahrscheinlichste ist, mehr als einen Urheber, und heißt im Indischen eigentlich Kurtuk Dumnik, und nach dem Herbelot (l. c. S. 118. 206. 399. 456. u. a. a. St. m. in dessen Nachrichten sich aber, wenn man sie genau vergleicht, Widersprüche finden) wurde es zuerst in das ältere Persische (Pelvhi) unter der Aufschrift, Humajoun Nameh, das königliche Buch, zur Zeit des Cosroes, oder eigentlicher Nuschirvan, von dem Arzte desselben, Buzrvieh, oder Parzon, welcher es aus Indien hohlte, und also ums J. C. 530. übersetzt, wird aber

aber auch, in dieser Sprache, wie er zu sagen scheint, das Vermächtniß des Houschenk, oder auch Giavidan Khird (Weisheit aller Zeiten) genannt. Aus dem alten Persischen übersetzte es zuerst Abul Hassan Abdallah Ben Mocanna, unter dem Khalifen Abougiafar Almansor ums J. C. 760 in das Arabische, (wofern nähmlich die, blos von dem obgedachten Abraham von Eccheln in dem angeführten Werke, S. 87. gedachte, schon dreyhundert Jahre vor Alexander dem Großen gemachte, Arabische Uebersetzung, nur eine Erfindung ist) unter dem Titel Kalilah va Damnah, den es, von den Nahmen der, in den beyden ersten Abschnitten, sich unterredenden Thiere erhielt, welche von dem Geschlecht, das die Araber Thoes, die Perser Schacal nennen, sind; und dieser Titel, obgleich öfters höchst verstümmelt, ist im Ganzen der bekannteste geblieben; ihn führen alle Handschriften der arabischen Uebers. welche auf der Pariser Bibl. sind (s. das Verz. derselben, I. n. 1165. 1489. 1492. 1501. 1502. u. a. m.) und da hier verschiedene Verf. derselben genannt werden: so ergiebt sich daraus, daß es mehr als einmahl ins Arabische übersetzt worden. Nahmentlich gedenkt Herbelot einer spätern von Hassan Ben Sohail ums J. C. 1493. mit der Ueberschrift, Anvar Sohaili; allein Gori, in dem Cat. Mspt. Bibl. Flor. I. 143. zeigt aus dessen eigenen Worten, daß Hassan blos eine, in das neue Persische, aus dem Arabischen gemachte Uebersetzung, verbessert habe. Auch scheinet damit übereinzustimmen, was Fraser am angeführten Orte sagt. Aus den verschiedenen arabischen Uebersetzungen (deren eine Hyde, der Vorrede zu s. Lud. Orient. zu Folge, herausgeben wollte) war es, nähmlich, verschiedentlich, zum Theil wieder in neues Persisch, und in das Türkische übersetzt worden; auch ist eine chaldäische und syrische Uebersetzung davon da; so wie eine Ebräische, von einem Rabbi Joel, vorhanden seyn soll (s. Wolfii Bibl. Hebr. I. 468. III. 3 o.) von welchen ich gegenwärtig nichts bemerken will, als daß diese letztere Uebersetzung, wahrscheinlicher Weise, im Grunde die Schuld ist, daß Gellert in der angeführten Abhandl. S. 18. d. Uebers. besondre Fabeln des Sandaber, die aber nur noch hebräisch vorhanden seyn sollen, anführt. Daß Bidpay und Sandaber eines sind, hat nicht allein Hr. Kästner, verm. Schriften, Altenb. 1745. S. 226. und Lessing, verm. Schr. 2. S. 227. bereits bemerkt, sondern es ergiebt sich auch aus der alten, deutschen, unten vorkommenden Uebersetzung selbst, als in welcher der, dem Könige die Fabeln erzählende Weise, Sendebar heißt. Allein diesen Nahmen, oder vielmehr Titel, führt nun auch folgende, auf der Pariser Bibl. befindliche hebräische Handschrift: Liber inscriptus Sandabar, sive ludicra historia ex opere, cujus Titulus Calil ve damna, adjunctis ethicis et politicis observationibus; dergestalt, daß aus dem Titel des Buches der Nahme des Verfassers geworden zu seyn scheint. Auch wäre dieses ziemlich natürlich zugegangen. Die erste, in abendländische Sprachen, von dem Werke des Bidpay gemachte Uebersetzung ist die lateinische von Joh. de Capua, der ums Jahr 1262 lebte, (gedruckt, (ums Jahr 1470 - 1480) ohne Jahrzahl, und Benennung des Ortes, mit der Ueberschrift, Directorium humanae vitae, alias parabole antiquorum sapientum kl. fol. 82 Bl. mit Holzschn. auch, Parabolar. antiquor. sapient. Liber, fol. und diese ist, den eigenen Worten des Uebers. in s. ersten Prologo zu Folge, aus dem Ebräischen, so wie die deutsche alte das Buch der Wysheit der alten Wysen . . . Ulm 1483. f. mit F. und mit ähnlichem, oder auch etwas veränderten Titel, Straßb. 1525 und 1539. f. ohne Druckort 1548. 4. Frankf. 1565. 8. wieder aus dem Lateinischen; und, dem Titel nach, auch die älteste italienische, La Moral Philosophia del Doni, tratta da gli antichi scrittori . . . Ven. 1552. Lib. II. . . . scritto da *Sendebar*, moralissimo Philosopho, Ven. 1552. 8. Lib. III. scritto da Sendebar, Ven. 1552. 4. Trattati diversi da Sendebar . . . Ven. 1552. 4. mit Kpf. und, blos unter der

 ersten

ersten Aufschr. Ven. 1567. 8. Tar. 1594. 8. Vic. 1597. 8. Ven. 1606. 4. Ferrar. 1610. 8. aus dieser Lateinischen gezogen. Zwar sagen die Uebers. die Academici Peregrini, in der Einleitung, daß sie ihre Arbeit aus dem Indischen, Persischen, Arabischen, Hebräischen, Lateinischen und Spanischen genommen; und in der Vorrede zum 2ten Buche, daß sie das Werk in fünf Sprachen besitzen, so wie sie auch in der Vorrede zu den Trattati diversi die Lateinische Uebersetzung sehr herabwürdigen, und sich, bey diesen, vorzüglich an eine griechische gehalten zu haben rühmen; allein der Anfang des ersten Buches stimmt denn doch so ziemlich mit unserer alten deutschen, die aus dem Lateinischen gemacht worden ist, überein. — Uebrigens erzählen sie auch in der Vorrede, daß Agn. Firenzuola s. Discorso de gli Animali aus diesem Buche; und zwar aus der unten vorkommenden spanischen Uebersetzung genommen. — Aus welcher Quelle eine spätere italienische Uebersetzung, mit der Aufschrift, Lelo Demno, del Governo de' regni sotto morali essempiati animali, ragionanti tra loro, Ferr. 1583. 8. sich herschreibt, weiß ich nicht; aber sie ist zu lächerlich verstümmelt, als daß sie, aus irgend einer guten morgenländischen Uebersetzung gemacht worden seyn könnte. Einer spanischen Uebersetzung, unter dem Titel: Libro Llamado Exemplario, que contien may buena doctrina y graves sentencias debaxo de graciosas fabulas, wird in der Vorrede der zuerst angeführten Italienischen gedacht; und vorher gesagt, daß sie aus dem Lateinischen gemacht worden sey. Nicht anders scheint es mit derjenigen spanischen beschaffen zu seyn, welche Adam Ebert zur Grundlage seiner, von ihm, in den Leipziger neuen Zeitungen von gelehrten Sachen vom J. 1725. S. 365-368. angekündigten lateinischen, aber, so viel ich weiß, nie erschienenen Ausgabe, genommen haben wollte, welche, ihm zu Folge, den Vinc. Bratuti zum Urheber, und die Aufschrift, Espejo morale y politico, Mad. 1654. 4. 2 B. hat. Seiner Ankündigung zu Folge, soll diese mehr, als eine unten vorkommende Ausgabe des Buches enthalten; allein der gute Ebert scheint mit der Geschichte und dem Gehalte des Buches nicht sonderlich bekannt gewesen zu seyn; sein Original, so wie er es anführt, hat der Kapitel nicht mehr, sondern weniger, und die Erwähnungen des H. Georg, des Simon Magus, des Galenus und Sokrates, beweisen nichts gegen das Alter des Buches, sondern nur, daß sein Original Zusätze von abendländischen Uebersetzern erhalten hat. Es scheinet mir, indessen, in so fern merkwürdig, als der König, welchem die Fabeln erzählt werden, sie auf der Insul Serandib aus dem Munde des Bidpay hört; sollte, aus diesem Nahmen der Insul, nicht am Ende der Nahme des Erzählers, so wie der Titel des Buches (Sendebar) wo es nähmlich so vorkommt, geworden seyn? — Ausser diesen, wahrscheinlich aus dem Lateinischen von Johann von Capua, und mithin aus dem Ebräischen genommenen abendländischen Uebersetzungen dieses Buches, ist es noch auf andern Wegen nach Europa gekommen; auch wohl vorher schon bekannt gewesen, wofern nähmlich gegründet ist, was Warton in seiner hist. of Engl. Poet. 3. p. VI. sagt, daß Pet. Alphonsus einen Theil des Innhaltes seiner, nie gedruckten, aber im Anfange des 12ten Jahrhunderts geschriebenen Clericalis disciplina, aus einer alten lateinischen Uebersetzung dieses Buches genommen. Doch dem sey, wie ihm wolle; genug, auch Simon Sethus übersetzte erstlich es aus dem Arabischen in das Griechische, um das J. 1100. für den Kaiser Alexius Commenus (oder, nach dem Lambeck, VI. 119. der Weltweise Secundus) unter dem Titel, Στεφανιτης καὶ Ἰχνηλάτης, und aus einer Handschrift (wovon sich auch Kopien, und, wie es scheint, vollständigere, in Florenz, s. Gori, Catal. Mscript. Biblioth. Flor. II. S. 382. und zu Upsal, s. C. A. Heum. in Actis Philos. T. II. S. 187. finden) gab es nicht allein der Jesuit Poussin, lateinisch, bey seiner völligen Ausgabe des Georg. Pachymeres,

Rom 1666=1669. fol. 2 B. im 1ten B. S. 545 = 620. sondern auch das griechische Original selbst, nach einer Handschrift des Holstenius, mit einer neuen lat. von Poussins abgehenden Uebers. (nicht aber auch Ebräisch, wie Gellerten in der angef. Abh. sein Uebersetzer wenigstens sagen läßt, und H. Schmid in seiner Anweisung der vornehmsten Bücher der Dichtk. S. 661. zu sagen scheinet) Seb. Gottfr. Starke, zu Berlin, 1697. 8. unter dem Titel: Specimen sapientiae Indorum veterum, id est, liber ethico-politicus pervetustus, dictus arabice Kelilah va Dimnah, graece Στεφανιτης καὶ Ἰχνηλάτης heraus; und aus dieser Ausgabe erschien es, deutsch, mit der Aufschrift: Abuschalem und sein Hofphilosoph, oder die Weisheit Indiens .... Leipz. 1778. 8. von M. C. B. Lehmus. — Ferner ist das Buch, wie gedacht, wahrscheinlich in das neuere Persische übersetzt worden; und aus einer derselben übersetzte es, dem Herbelot S. 399. zu Folge, David Said von Ispahan, aber nicht gänzlich, in das Französische, und Gilb. Gaulmin, der gewöhnlich für den Uebersetzer gehalten wird, gab es mit dem Titel: Livre de lumière, ou la conduite des Rois, Par. 1644. 12. heraus. Im J. 1698 erschien es schon unter dem Titel, Les Fables de Pilpay, Par. 12. und von dieser Zeit an, hat man öfters das Kelilah va Dimnah und die Fabeln des Pilpay für zwey ganz verschiedene Werke gehalten. Eben diese französische Uebersetzung ist öfterer, unter der Aufschrift von Fabeln, als zu Hamb. 1707. 12. mit Fabeln des Aesop, auch unter dem Titel, Conseils et maximes de Pilpay, Par. 1709. 12. gedruckt worden. Auch stehen sie in dem Festin nuptial dressé dans l' Arabie heureuse, ou mariage d' Esopee, de Phédre, et de Pilpay avec trois Fées, par Mr. de Palaydor Pirou, Florent à Table 1700. 8. mit den Fabeln des Aesopus und Phädrus zusammen. — Und endlich ist auch eine französische, und eine, aus dieser gezogene, deutsche Uebersetzung da, welchen eine türkische zur Urschrift gedient hat. Diese letztere, eben aus dem Persischen des Houssain Vaez, zur Zeit Solimanns des zweyten gemacht, ist von Ali Tschelebi Ben Saleh († 1543) und heißt auch Humajoun Namah. Ant. Galland brachte sie in das Französische, und nannte das Werk Les Contes et Fables Indiennes de Bidpay et de Lokman, Par. 1714 und 1724. 12. 2 B. Vermehrt mit einem Bande, von Cardonne, erschien sie wieder, Par. 1778. Deutsch, nach der ersten Ausgabe (vor welcher sich ein weitläuftiger Vorbericht findet) Frankf. und Leipz. 1745. 8. 2 Th. engl. Lond. 1747. 8. — Wie Lockmann auf den Titel kommt, ist um desto wunderbarer, da Bidpay zwar in dem Buche Lockmanns gedenkt; allein nur im Vorbeygehen gedenkt. Uebrigens findet auch hier Dabchelim den Bidbay auf der Insel Serendib. — Aus welcher Quelle die holländische von Zach. Heins, Zwolle 1623. 8. geflossen, weiß ich nicht. Sie führt die Aufschrift: Voorbesels der oude wusen, und, ihr zu Folge, hält der Verf. des Werk für Ebräischen Ursprungs. — Von dem Buche selbst gestattet mir der Raum nicht, umständlich zu handeln. Der ältesten Sage nach ist es zum Unterricht des Indischen Königes Dobschelim von Bidpay verfertigt werden. Es hat die Eigenheit, daß es mehr oder weniger dramatisch, oder mit Handlung durchflochten ist; Einheit und Interesse sind aber in dieser Handlung nicht. So sehr auch die mir zu Gesichte gekommenen Uebersetzungen im Einzeln von einander abgehen; und von einander abgehen müssen, da jeder Uebersetzer hinzugethan, oder weggelassen, oder verändert hat: so werden die Fabeln doch immer von einem bestimmten Individuo einem andern zum Unterrichte erzählt; auch spielen die beyden Hofthiere, Kelilah und Dimnah (die in der griech. Uebersetzung Stephanites und Ichnylates heißen) allenthalben eine wichtige, längere, oder kürzere Rolle; und sind, wahrscheinlicher Weise, der eigentliche Stamm des Buches; aber es ist gewiß, daß wie Hr. Kästner, verm. Schr. S. 227. bemerkt, die Fabeln allzumenschlich sind; Kelilah und Dimnah

sind nichts als Thiernahmen für Hofleute. Was der Verfasser von ihnen dichtet, ist mehr Allegorie, als Fabel, und zeigt meines Bedünkens den Unterschied zwischen den Begriffen der Morgenländer und der Abendländer von der Fabel sehr deutlich. Mehrere Nachrichten sind, ausser den schon angeführten Schriftstellern, als Herbelot, Gori, Starks Vorrede zu seiner Ausgabe, Gallands Vorr. zu seiner Ausg. Hrn. Kästners verm. Schriften, u. a. m. in Tenzels monatlichen Unterredungen vom J. 1695. S. 707. und vom J. 1697. S. 572. Fabricii Bibl. Gr. Lib. V. c. 5. Vol. 6. S. 460 u. f. ingl. Lib. V. cap. 42. Vol. 6. S. 324. in I. Bruckeri Hist. crit. Phil. Lib. II. c. IV. §. 8. B. 1. S. 210. in Freytags Adpar. Litter. T. III. n. 28. S. 106. (nicht in s. Anal. Liter.) in Joh. Gottl. W. Dunkels . . . histor. critische Nachrichten . . . B. 3. Th. 1. S. 220 und B. 2. Th. 1. S. 331. (hier aber ziemlich falsch) zu finden. Auch sind dergleichen in dem 41ten B. 4. der Mem. de l' Acad. des Inscript. enthalten. Als eines persischen Productes gedenkt ihrer die Vorrede der Antholog. Pers. Vien. 1770. 4.) — Schich Saedi (ein persischer Dichter, um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts; seine in Prosa abgefaßten Fabeln führen den Titel Gülistan, oder Rosenthal, und wurden in Europa zuerst durch eine französische Uebersetzung von Andre du Ryer, unter dem Titel Gulistan, ou l'Empire des Roses, 1634. bekannt. Aus diesem Grunde allein kann diese Uebers. wohl nicht, wie Hr. Schmid (in angef. Werke S. 663) sagt, aus der lat. des George Gentius, woferne diese auch schon 1651 erschienen gewesen wäre, gemacht worden seyn; wenn es sich sonst auch von dem Uebersetzer des Coran, und dem Verf. einer türkischen Grammatik, der lange Jahre im Orient zugebracht hatte, denken ließe. Und aus dieser, nicht, wie Hr. Schmid sagt, aus der angeführten lateinischen, übersetzte sie, ums Jahr 1636, Joh. Fr. Ochsenbach (s. Vorrede zur 2ten Aufl. von Olearius Uebers. Schlesw. 1660. 4. Bl. 5. a.) in das **Deutsche**; und Ad. Olearius gab sie, eben so, zuerst 1653. f. und darauf Schlesw. 1660. l. 4. heraus. Erst nach dieser Ausgabe kann die lat. Uebers. von Georg Gentius erschienen seyn, denn Olearius gedenkt ihrer ebend. als einer künftigen. Jene deutsche, wobey sich auch Lockmanns Fabeln befinden, ließ Hr. Schummel modernisirt, Wittenb. und Zerbst 1775. 8. abdrucken. Englisch sollen sie 1774. gedruckt seyn. Die Fables orientales, par Mr. de St. Lambert, Par. 1771. 12. verm. 1772. 12. deutsch, Leipz. 1772. 8. sind eine Nachahmung der Fabeln des Saedi. — In seinen eigentlichen Gedichten, welche den Titel Bustan, oder Garten, führen, sind auch versificirte Fabeln enthalten, wovon unter andern eine in den Poes. Asiat. Comment. vom W. Jones, S. 289. d. Nachd. sich findet. Der Anfang desselben soll bey dem Gedichte des Alnasaphi, Bordah, Lugd. Bat. 1770. 4. bekannt gemacht worden seyn, und ein Auszug daraus, so wie aus dem Rosenthal, nebst dem Leben des Dichters, aus seinen Schriften gezogen, ist bey den Fragm. über die Litteraturgeschichte der Perser, nach dem Lat. des B. Rewitzki, von Joh. Friedel, Wien 1783. 8.) — Mola Dschammi (sein Beharistan, oder die Frühlingszeit, ist, wie er selbst sagt, als eine Nachahmung des Gülistan geschrieben. 22 Fabeln daraus stehen in der Anth. Pers. Vien. 1778. 4. S. 1 u. f. Er starb ums J. 1520.) —, — Von **Griechen**; oder Fabeln in griech. Sprache: Aesop (s. diesen Artikel.) — Konnis, Thuros, Kybissus, Myro werden noch als Fabeldichter dieser Art genannt (S. Theon. προγυμν. S. 22. vergl. mit dem Aphthon. προγ. S. 1. und dem Scholiasten desselben, S. 4. Ueber die letztere den Suidas. — Einzele Fabeln sind vom Hesiodus (εργα, v. 202 u. f.) — Archilochus (s. das Prooem. der Συναγ. παροιμιῶν des Mich. Apostolius, Lugd. B. 1619. 4.) — Stesichorus (Arist. Rhet. Lib. II. c. 20. in der fabul. Aesop. Coll. Bas. 1780. 8. n. 314.) — Dem Demosthenes (dem Suidas, voc. ὄνου σκια zu Folge die 321te F. in der vorgedachten Samml.) — Daß Sokrates Aesopische Fabeln in Verse gebracht,

gebracht, darüber s. den Phädo des Plato, den Plutarch de audiendis Poetis c. VI. und dem Suidas, voc. Σωκρατης. — Die in den Werken des Xenophon, Plutarch, Pausanias, Appianus, Galenus, Maximus Tyrius, Lucian u. a. m. befindlichen, und, so viel ich weiß, in die oben gedachte Sammlung, von Hudson, Oxf. 1758. 8. Basel 1780. 8. gebrachten Fabeln, sind unstreitig nicht von diesen, sondern unbekannten Schriftstellern. — Demetrius Phalereus (soll nach Laertius, Lib. V. S. 80. eine Sammlung äsopischer Fabeln gemacht haben.) — Babrias (um die Zeiten des August, daß er äsopische Fabeln in Choliambisches oder eigentlich Scazontisches Sylbenmaaß gebracht, ist aus dem Suidas, voc. Βαβριας (der ihm 10 Bücher) und aus der Vorrede des Avienus zu seinen Fabeln (der ihm zwey Volum. zuschreibt) bekannt. Nur Fragmente sind übrig. S. übrigens Differt. de Babrio, Fabullar. Aesop. Script. Lond. 1776. 8. von Th. Tyrwhitt, nachgedruckt Erlangen 1785. 8.) — Nicostratus (um die Zeit der Antoninen, scheint, dem Hermogenes zu Folge, περι ιδεων β S. 398. Edit. Crisp. 1569. äsopische Fabeln verfertigt zu haben. Mit welchem Rechte diesem Vorgeben der Scholiast des Hermogenes (S. 415 der Ald. Ausgabe) widersprechen kann, lasse ich dahin gestellt seyn. — Aphthonius (aus dem 2ten Jahrhundert und wohl nicht, wie Fabricius Lib. II. c. IX. wähnt, älter, als Babrias. Von seinen in Prosa bearbeiteten, aber nicht von ihm erfundenen Fabeln sind 40 auf uns gekommen, und bey s. προγυμν. mit einer lat. Uebersetzung von Kimedontus dem J. apud Commel. 1597. 8. Lugd. B. 1623. 8. Par. 1648. 8. auch in des Nevelet Mythol. Aesop. Frcft. 1616. 8. abgedruckt, so wie in der vorhin angeführten Sammlung befindlich.) — Ignatius Magister (der öfters in einen Gabrias verwandelt worden, aus dem Anfange des 9ten Jahrh. brachte 54 griechische Fabeln in vierzeilige Jamben, wovon 43 in der Aldinischen Ausgabe des Aesopus, Ven. 1505. fol. und in den Ausgaben von Basel 1518. 8. Tüb. 1548. 8. und die übrigen eilfe in Nevelets Mythol. Aesop. Frcft. 1616. 8. befindlich sind. Auch sind sie einzeln L. 1682. 12. abgedruckt, und zum Theil in der angeführten Hudsonschen Sammlung befindlich. S. übrigens Canneg. Differtat. de aetate et ftylo Flavii Aviani, S. 289. deutsch, in eben so elenden vierzeiligen Reimen finden sie sich in Melanders äsopischen Fabelgeschichte Phaedri, Eisenberg 1712. 8.) — Ueber die griechischen Fabeldichter überhaupt s. Fabr. Bibl. Gr. Lib. II. c. IX. §. 1-12. V. 2. S. 390. — — Von römischen Schriftstellern und lateinische Fabeln: Phädrus (ich führe ihn als den ersten Fabeldichter unter den Römern an, obgleich vielleicht Canius Rufus, s. den Martial III. 20. und C. Cilnius Melissus, s. Heinfii Comment. in Ovid. S. 1101. Edit. Fifch. Lipf. 1768. dergleichen vor ihm geschrieben haben, und auch schon Ennius eine äsopische Fabel in Verse gebracht hatte. S. Gellii Noct. Att. Lib. II. cap. 29. Die Fabeln des Phädrus gab Pet. Pithöus, August. 1596. 12. heraus, und sie sind nachher sehr oft gedruckt worden. Die bessern Ausgaben sind von Joh. Laurent. Amftel. 1667. 8. mit Kupf. Hoogstraten, Amft. 1701. 4. Burmann, Hag. Com. 1719. 12. und Leyd. 1727. 4. Lugd. B. 1745. 8. von J. C. Schwaben, Hal. 1779-81. 3 B. Uebersetzt sind sie in das Italienische fünfmahl; zuerst von Giov. Cris. Trombelli, Ven. 1735. 8. in Versen; zuletzt von Nic. Landucci, Vit. 1775. 12. In das Französische vollständig sechsmahl, zuerst von St. Aubin (eigentlich Louis le Maistre de Sacy) Par. 1646. 12. zuletzt vom Abt Maupas, Par. 1758. 12. In das Englische: so viel ich weiß, nur zweymal, von Dyche, Lond. 1715 und von Smart, Lond. 1765. 8. In das Deutsche: überhaupt 7mahl vollständig, zuerst von Hartnaccius, Rudolst. 1696. 8. zuletzt Eisen. 1781. 8. Mit dem Phädrus glaube ich Ioa. Frid. Christii Fabular. Vet. Aesopiar. Lib. II. Lipf. 1748. 4. und 1749. 8. am schicklichsten verbinden zu kön-

können. Erläuterungsschriften: De Phaedro ejusque Fabulis, Diss. Auct. Ioa. Fr. Christ, Lips. 1746. 4. — Pro Phaedro ejusque Fabulis, Apol. Auct. Ioan. Nic. Funck, Lips. et Rint. 1747. 8. — Ioa. Frd. Christ, ad Eruditos quosdam de moribus, simul de Phaedro uberior expositio, Lips. 1747. 8. — Saggio sopra Fedro, di un Pastore Arcade, Nap. 1780. 8. — In G. E. Lessings verm. Schriften Th. 2. S. 230. Das Leben des Phädrus findet sich unter andern in Crusius Lebensbeschreibung röm. Dichter Th. 1. S. 342. d. Uebersetzung. — Avianus (zu den Zeiten der Antonine, 42 Fabeln in Elegischen Versen, wovon 17 sich in der Ulmer Ausg. s. Lessings Beytr. zur Geschichte und Litteratur I. S. 73 finden; sämtlich, Lugd. 1596. 12. bey den Poemat. vet. Frcft. 1660. 8. bey dem Neveletschen Aesop, cum vet. scholiaste, et not. varior. so wie einer Abhandlung von seinem Zeitalter und Style, durch Heinr. Cannegieter, Amst. 1731. 8.) — Romulus (sein Zeitalter ist noch nicht bestimmt; seine Fabeln, 80 an der Zahl, in Prosa abgefaßt, und wahrscheinlicher Weise aus dem Phädrus gezogen, sind lat. und deutsch, Ulm 1473-1484. kl. fol. gedruckt; verstümmelt finden sich 60 davon in den von J. Friedr. Nilant herausgegebenen Fab. antiq. . . . Lugd. B. 1709. 12.) — Mit dem Romulus verbinde ich den Anonymus des Nilant, so wie den Ungenannten des Nevelet. Von jenem sind 67 prosaische Fabeln in der eben angeführten Sammlung des Nilant befindlich, und so wie der Romulus, aus dem Phädrus gezogen; wie Gellert S. 64. der angeführten Abhandlung d. Uebers. ihn mit dem folgenden verwechseln können, begreife ich nicht. Dieser, der sogenannte Anonymus des Nevelet, besteht aus 60, in elegischen Versen abgefaßten Fabeln, und ist nichts als der versificirte Romulus, auch bey der vorhin gedachten Ulmer Ausg. befindlich, so wie in dem Aesopus moralisatus, Deventer 1490. 8. und der vorhin gedachten Sammlung des Nevelet, Frankf. 1610. 8. Als Erläuterungsschriften s. G. E. Lessings Beytr. zur Gesch. und Litteratur, B. 1. S. 43 u. f. B. 5. S. 45 u. f. und hier in der Folge Accius Zuchus.) — St. Cyrillus (ich setze ihn unter die lateinischen Fabeldichter, da Hr. Eschenburg im deutschen Mus. 1783. Monat Aug. es wahrscheinlich genug gemacht hat, daß seine 95 Fabeln nicht griechisch geschrieben worden. Was sich in der Aubertschen Ausgabe des Cyrillus dagegen finden soll, ist selbst Fabel. Sie erschienen zuerst in dem Speculo sapientiae, ohne Druckort und Jahrszahl, aber eigentlich Paris (s. Lessings verm. Schriften 2. 252.) und hierauf gab sie Balth. Corder, Apologi morales, Vien. 1630. 12. heraus. In deutsche Reime gebracht, von Dan. Holzmann, waren sie schon, Augsb. 1571. 4. gedruckt, und wahrscheinlicher Weise ist der Spiegel der Weisheit, gestellt durch Cyrillum Bischof in Basel 1520. 4. eben dieses Buch. Unter der Aufschrift Fabeln, nach dem Dan. Holzmann, hat Hr. Meißner 67 in modernisirter Prose, Leipz. 1782. 8. herausgegeben.) — Vicentius Bellovacensis oder von Beauvais († 1264. In s. speculo doctrinali, unter andern, als 2. Th. bey s. Spec. Maj. Douai 1624. f. 4 B. befindlich, sind im 3ten B. K. 114 u. f. 29 Fabeln.) — Adolphus (seine, ums Jahr 1315. in Elegischer Versart geschriebenen zehen Fabeln gab Polyc. Leyser in s. Hist. Poet. et Poemat. medii aevi, Hal. 1721. 8. zuerst heraus. Einige davon finden sich bereits deutsch in der Augsburger Ausgabe 1487. 4. des Aesopus.) — Poggius (1431. Seine Facet. gedr. 1471. d. Bas. 1488. 4. so wie die des — Heinr. Bebelius (von welchen ich nur die Antwerp. Ausgabe von 1541 kenne) und des — Bernh. Ochini so genannte, obgleich ursprünglich italienisch geschriebenen, aber denn doch in der lat. Uebersetzung des Castellio bekanntern Geschichtchen (Apologor. Lib. V.) fasse ich hier, der Gleichheit wegen, zusammen, und nehme sie, ob sie gleich nicht eigentliche äsopische Fabeln enthalten, der Vollständigkeit wegen, mit. Von den letztern ist eine Uebersetzung von Chrstph. Wirsung 1559. 4. aber nur von

den vier ersten Büchern da. Gellert, in der angeführten Abhandl. S. 69. d. Uebers. führt eine deutsche Uebersetzung von den beyden letztern von Frankf. 1599. 8. an.) — Laur. Valla († 1457. Seine ums J. 1438 aus dem Aesopus übersetzten 30 Fabeln sind bey den unten vorkommenden Fabeln des Abstemius befindlich.) — Leonh. Dati († 1472. s. Lessings verm. Schr. 2. 260.) — Leo Baptista Alberti (1472. Die, von ihm geschriebenen hundert lateinischen Fabeln gab Cos. Bartoli, Ital. in den Opusc. morali di Leone Bat. Alberti . . . Ven. 1568. 4. heraus. In das Deutsche hat Hr. Meißner 65 in der Quartalschrift für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Leipz. 1783. 8. 1tes Stück übersetzt, und ein aus dem Vasari, und dem Raph. du Fresne, bey dessen Ausg. des Vinci, Par. 1651. f. gezogenes Leben des Alberti hinzugefügt.) — Franc. Philelphus (ein Italiener † 1480. Seine metrischen Fabeln sind von Bellegarde und Baudouin in französischer Prose übersetzt worden. Nachrichten über ihn finden sich im 5ten B. der Miscel. Lips. von Foppius.) — Laurent. Abstemius (eigentlich Bevilacqua. Unter der Aufschrift Hecatomythium gab er zuerst hundert, und darauf 1505 ein zweytes Hundert heraus. Zusammen sind sie Strasb. 1522. Heidelb. 1610. 1660. 8. gedruckt, auch von Js. Nevelet in die gedachte Sammlung aufgenommen worden. S. übrigens die Menagiana, B. III. S. 401. Lessings verm. Schriften 2. S. 271.) — Gabr. Faernus (von Cremona † 1561. Seine 100 Fabeln in Versen erschienen nicht erst nach seinem Tode, Rom. 1564. 4. sondern bereits 1515. 4. das. Wenigstens hat Monnoye bey dem Baillet B. 4. Th. 1. S. 253. Amst. 1725 eine Ausgabe von diesem Jahre angeführt. Sie sind nachher noch sehr oft, zuletzt Lond. 1764. 4. mit einer französischen versificirten, von Chr. Perrault im Jahr 1699. Par. 12. herausgegebenen Uebersetzung gedruckt worden. Eine andre franz. Uebers. in Prose, auch Par. 1699. 16. erschienen, schreibt sich von Louise Tranquille Denyse her. Daß er den Phädrus gar nicht einmahl gekannt, hat Perrault in seiner Vorrede gegen die entgegengesetzte Meynung des de Thou hist. Lib. 34. S. 582. B. 5. Par. Ausgabe von 1609. 12. zu erweisen gesucht. Nachrichten und Urtheile über ihn finden sich unter andern im Gaddius, de scriptoribus non Eccles. B. 1. S. 191. in der 3ten Dissertat. des Ol. Borrichius, de Poet. lat. S. 98) — Wilh. Goudanus, Hadrian Barland, Wilh. Hermann, Erasmus, Angel. Politianus, Petrus Crinitus fasse ich alle zusammen, da Mart. Dorpius, Nürnb. 1519. und Leipz. 1532. 8. die von ihnen geschriebenen prosaischen Fabeln alle in eine Sammlung gebracht hat. — Joach. Camerarius (seine lat. prosaische Uebersetzung der Fabeln des Aesop, und einige eigene Erzählungen sind zuerst, Lips. 1539 und hernach sehr oft, zuletzt Leipz. 1708. 8. gedruckt.) — Hier. Osius (Metrische Fabeln, Viteb. 1564. verb. Frcft. 1574. 8.) — Joh. Posthius (von Germersheim; Prosaische Fabeln, mit versificirten Moralen, Frkft. 1566.) — Luc. Lossius (Metrische Fabeln, Strasb. 1575. 8.) — Pantaleon Candidus (ein Oesterreicher; metrische Fabeln, Frankf. 1604. 8.) — Joh. Walch (Decas fabular. humani generis sortem, mores, ingenia . . . adumbrantium; Argent. 1609. 4.) — Carl Uttenhof (Metrische Fabeln, Frankf. 1615. 8.) — Casp. Barth (Fabular. Aesop. Lib. V. Frcft. 1623. 8. metrisch.) — Jacques Regnier († 1653. Apologi Phaedri . . . Divion. (1643.) 12. französisch, Par. 1685. 12. Auch sind einige von La Fontaine und La Motte nachgeahmt worden.) — Mythologia metrica, et moralis, c. Ioh. Schulze, Hamb. 1698. 8. (Sie enthält funfzehn Fabeldichter. Ausser verschiedenen schon angeführten besteht sie aus Fabeln des Georg Sabinus, Joh. Bapt. Arigonius, Marc. Ant. Fiducius, Alex. Paulinus, Leonh. Goricus Carga, Franc. Amulius, Dam. Cancianus.) — Franc. Lellus (ein Römer; seine in Elegischer Versart abgefaßten Fabeln erschienen in den Arcad. Nad. Mantinei, Rom. 1741. 8. einzeln, ebend. 1779. 8.) — Frz. Jos. Desbillons (von seinen in 15 Büchern abgetheilten 520

Fabeln,

Fabeln, erschienen 5 B. zuerst, Glasg. 1754. 8. und nach verschiedenen andern Ausg. sämtlich, Mannh. 1780. 8. 2 B. — —

Von italienischen Schriftstellern scheint die Fabel in italienischer Sprache minder, als von den Schriftstellern anderer neuern Völker bearbeitet worden zu seyn; wenigstens sind der Erfinder nur sehr wenige. Accio Zucho (Er hat den so genannten Anonymus des Nevelet, der aber bey ihm aus 66 Fabeln besteht, in italienische Verse übersetzt und jede in zwey Sonnette eingekleidet; das erstere heißt Sonetto materiale, und ist Uebers. das 2te Sonetto morale, und enthält die Moral der Fabel. Die erste Ausgabe mit dem lateinischen Titel: Accii Zucchi Summa . . . in Aesopi Fabulas Interpretatio per Rhythmos in Libellum Zucchatinum inscriptum contexta feliciter incipit, und ist zu Verona 1479. 4. mit F. auch nachher noch sehr oft gedruckt (s. Bibl. degli Ant. ant. greci et latini volgarizati . . . di Iac. Mar. Paitoni, Tomo sec. Ven. 1766. 4. S. 29. u. f. Uebrigens hielt nicht blos Scaliger Poet. L. VI. IIII. S. 789 Ausg. von 1581. 8. diesen Accius für den Verf. dieser lat. Fabeln, sondern die Italiener, wie z. B. Quadrio, IV. S. 202. scheinen ihn noch dafür zu halten.) — Favole di Esopo Frigio . . . alla quale . . . si sono aggiunte molte altre di alcuno belli ingegni . . . Vin. 1545. 8. (Diese Sammlung besteht aus vierhundert Fabeln; aber die Uebersetzer sind mir unbekannt; sie ist nachher noch oft, unter andern Ven. 1613. 8. gedruckt worden.) — Pietro Targa (eigentlich Cesare Pavesi; Cento e cinquanta Favole, tratti da diversi Autori, e ridotti in rima . . . Ven. 1569. 12.) — Giov. Mar. Verdizotti (Cento Favole morale, dei più illustri antichi e moderni Autori greci e latini . . . Ven. 1570. 4. Also auch nur Uebers. Uebrigens sind sie in Versen.) — Giul. Ces. Capaccio (Apologhi e Favole raccolte . . . e fatte in versi volgari, Nap. 1602. 8.) — Bernardino Baldi (seine in Prosa geschriebenen Fabeln brachte Giov. Mar. Crescimbeni in Verse, Rom 1702. 12. und ausser einem Artikel im Bayle, ist sein Leben unter andern lat. von Isiod. Grassus, Par 1717. 8. und von Giovmar. Crescimbeni italienisch geschrieben, das letztere aber nie gedruckt worden; er starb 1617.) — Carlo Caffarelli d'Ogobbio (Urheber einer Sammlung, unter dem Titel: Insalata Mescolanza . . . Bracc. 1621. 4. welche aus Fabeln, Beyspielen, lustigen Mährchen, u. d. m. in sieben Centurien abgetheilt, und in Octaven von ihm gebracht, besteht.) — Angiol. Mar. Ricci (gab Florenz 1736. 8. eine, in anacreontischem Sylbenmaße verfertigte Uebers. der 149 Planudischen, Aesopischen Fabeln, mit dem Texte und den lateinischen Fabeln heraus, welche Phädrus und Avianus dem Aesop nach erzählt haben.) — Eine Sammlung Fabeln, in italienischer und französischer Sprache, Ven. 1744 u. f. 4. 6 B. aus 216 Stück bestehend, mit Kupfern von Giorgio Fossati. — Carlo Goldoni (Cento Favole d'Esopo e di altri autori, ridotti in verso Martelliani . . . Mad. 1756. 8.) — Abt Roberti (Favole settante Esopiane con un discorso, Bol. 1773. 12. und unter dem Namen Grazigo: Centuria di Favole, Torino 1778. 12. und noch eine Centurie, ebend. 1780. 12. — —

Aesopische Fabeln von französischen Dichtern. Daß die Franzosen sehr zeitig und sehr viele Uebersetzungen der griechischen, äsopischen Fabeln haben, ist bey dem Artikel Aesop bemerkt worden. Diese Uebersetzungen übergehe ich hier, so wie ich auch keinesweges alle französische Dichter, welche irgend ein paar Fabeln geschrieben, anzuführen Willens bin. Und die Fabliaux et Contes . . . P. 1766. 12. 3 B. von Et. Barbezan, so wie die ähnlichen von Le Grand, Par. 1779. 8. 3 B. herausgegeben, sind nicht eigentliche äsopische Fabeln, sondern Mährchen, und bereits in dem Art. Erzählung beygebracht. — Jean de Menu (1300 unter der Aufschrift, l'Apparition, hat er zwar nur eine Fabel geschrieben; sie soll aber so großen Werth haben, daß der Verfasser der

der Fables nouv. . . . Par. 1744. 12. ihn in dem Disc. sur la Fable S. 15. deswegen einen Platz unter den Fabulistes franc. eingeräumt hat.) — Audin (Fables her. Par. 1548. 12. 2 B.) — Frc. Habert (1561. Goujet, der in der Bibl. franc. B. 13. S. 8. sein Leben eben so langweilig erzählt, als Habert langweilig dichtet, gedenkt seines recueil de fables zwar nicht; aber sie sind deßwegen denn doch nicht minder gerade der bessere Theil seiner Werke.) — Jean de la Fontaine († 1694. Fables . . . Ire Partie. Par. 1668. 4. Sec. Partie, 1679. Troiſ. Partie, 1693. sämtlich durch Coste, Par. 1757. 12 B. durch Montenault, Par. 1760. f. 4 B. mit einigen hundert Kupfern. Ganz in Kupfer gestochen, der Text durch Montulay, die Kupfer durch Fourmier, Paris 1766 u. f. 8. 6 B. deutsch, Augsb. 1708. 8. in erbärmlichen Reimen. In den neuern Zeiten haben auch die Engländer eine metrische Uebersetzung von ihm erhalten.) — Ant. Feretier († 1695. bey s. Essai de lettres familieres, Par. 1695. 12. erschienen auch 50 vers. Fabeln.) — Eust. le Noble († 1711. Contes et fables avec le sens moral, Par. 1699. 8. Brux. 1707. 12. 2 B. Sie sollen aber schon früher in s. Ecole du monde abgedruckt worden seyn.) — Ville Dieu (Fables, ou hist. allegoriques, Oeuvr. T. 1. S. 337.) — Ant. Houdard de la Motte (Fables nouv. . . . Par. 1719. 4. und im 9ten Th. seiner Werke, Par. 1754. 12. deutsch in Versen, Frankf. 1736. 4.) — Ant. Louis le Brun († 1743. Fables . . . Par. 1712. 12. 1722. 8. 1757. 12.) — Henri Richer († 1748. Fables nouv. . . . Par. 1729. 8. ebend. vermehrt 1748. 12. 2 B.) — N. Launay († 1751. bey s. Lustspiel, la Verité Fabuliste, in dem 3ten B. des Nouv. Theatr. franc. Ut. 1732. 12.) — der Abt du Jarry (Fables . . . Par. 1740. 12.) — Ein Ungenannter (Fables nouv. et autres pieces en vers . . . P. 1744. 12.) — Jean Frc. Dreux du Radier (Fables . . . Par. 1744. 12.) — d'Ardenne († 1746. (Fables nouv. in dem 1ten B. s. Oeuvr. posth. Marſ. 1747. 12.) — Ch. Et. Posselier († 1763. Fables nouv. de Mr. P. Par. 1748. 8.) — Jean Louis Aubert († 1775. Fables nouv. div. en VI. Liv. Par. 1756. verm. 1764. 12.) — der P. Barbe (Fables nouv. Par. 1762. 12. und in dem recueil de Fables et de Contes philosoph. Par. 1771. 12. 2 B.) — Edm. de Sauvigny (Apologues orientaux, Par. 1764. 12.) — Nic. Grozelier (Fables nouv. div. en VI. Liv. P. 1768. 12.) — Jacq. Peras (Fables nouv. P. 1769. 12.) — Jean Fontaine (Fables et Contes moraux . . . Par. 1770. 8.) — Cl. Dorat († 1780. Fables, ou Allegories philosophiques, Par. 1772. 8. ebend. 1773. 8. mit Kupf.) — Le Bret (Fables orientales . . . Par. 1772. 12. 3 B.) — Imbert (Recueil de Fabl. nouv. P. 1773. 12.) — Le Monnier (Recueil de Fables, Contes et Epitres, Par. 1773. 12.) — Bailly (Fables nouv. Par. 1785. 12.) — Von Dichtern, welche einzele Fabeln geschrieben, nenne ich den Boursault (in den Lustspielen, Les Fables d'Esope und Esope à la Cour (im 3ten Theil seiner Werke, Par. 1725. 12.) und Piron (s. dessen Werke, von Juvigny herausgegeben.) — —

Aesopische Fabeln von englischen Dichtern: Ausser den, bey dem Artikel Aesop, bereits bemerkten frühern Uebersetzungen äsopischer Fabeln, zu welchen, wenn sie gleich jetzt nicht mehr sich finden soll, die noch frühere, Angelsächsische, von dem H. Alfred verfertigte, gehört (s. Lessings verm. Schr. 2. 251.) und den spätern Uebersetzungen des Aesop, als von John Ogilby († 1676) — von Lestrange (Lond. 1692. f.) aber auch noch sehr oft in Octav gedruckt, als Lond. 1708. 8. 2 B. 1738. 8. so daß das Folioformat wohl nicht Schuld an der neuen, mit eigenen Fabeln vermehrten Bearbeitung dieser Fabeln, durch Sam. Richardson (deutsch, durch G. E. Lessing, L. 1759. 8.) seyn kann) — von Sam. Croxal (L. 1724. 1728. 1778. 8.) und einigen Ungenannten, welche ihre Uebersetzungen aber zum Theil aus den französischen gezogen, sind mir nicht früher, als vom Jahre 1703. äsopische Fabeln von einem

Dewit

Dewit vorgekommen, dessen Namen ich aber sonst nirgends gefunden. — John Gay († 1732. Seine Fabeln erschienen im Jahre 1726; und nach seinem Tode noch ein Zusatz. Sie sind nachher noch oft, als Lond. 1755. 8. mit Kpf. und auch Altenb. 1772. 8. gedruckt. In das Ital. durch Giorgetti, Ven. 1773. 8. In das Französische von der Frau von Keralio, 1759. 12. In das Deutsche von Palthen, Hamb. 1758. 8. übersetzt.) — Ch. Dennis (Select. Fables, L. 1754. 8.) — Eduard Moore (Fables for the female sex. L. 1757. 8. Französisch von einem Ungenannten, Amst. 1764. 8. Deutsch, L. 1762. 8.) — von einem Ungenannten (Fables for grown Gentleman, Lond. 1761. 8.) — Will. Wilkie (Fables ... L. 1768. 8.) — John Langhorne (Fables of Flora, L. 1771. 8.) — Alex. Russel (Sentimental Fables, L. 1772. 8.) — Von Ungenannten: The Oeconomy of beauty, in a series of Fables, adressed to the Ladies, Lond. 1772. 4. — The Passions, personify'd in familiar Fables, Lond. 1773. 8. — —

Aesopische Fabeln von deutschen Dichtern: Allgemeine Nachrichten darüber finden sich in Gellerts schon angeführter Dissertation, de Poesi apologorum, eorumque scriptoribus, L. 1744. 4. Deutsch 1773. 8. — Dessen Nachrichten und Exempel von alten deutschen Fabeln, vor dem ersten Th. seiner Fabeln, Leipz. 1748. 8. — und in Gottscheds Program. de quibusdam Philosophiae moralis apud Germanos antiquiores speciminibus, Lips. 1746. 4. — Hugo von Trymberg (1260. Daß der Renner, in welcher, unter der Aufschrift von Mährchen, verschiedene Fabeln vorkommen, älter sey, als die folgende Fabelsammlung, hat G. E. Lessing in dem 5ten Beytrage zur Geschichte und Litteratur, S. 31 u. f. ziemlich erweislich gemacht. Der, leyder! verstümmelte Renner ist nur einmahl, Frankf. 1549. fol. gedruckt.) — Boner (da er seine Fabeln einem Johann v. Ringkenberg zu Liebe verdeutscht hat: so scheint er auch im 13ten Jahrh. gelebt zu haben. Daß von seinen aus dem Lat. des Avianus und dem Neveletschen Ungenannten gezogenen Fabeln, 85 zu Bamberg 1461. fol. gedruckt worden, ist durch Lessings Untersuchungsgeist ans Licht gebracht. Joh. G. Scherz ließ 51 derselben in eilf Dissertationen, Philosophiae Germanorum medii aevii, Argent. 1704-1710. 4. abdrucken, und unter der Aufschrift, Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger, gab Bodmer, Zürich 1757. 8. deren eigentlich 92 heraus, und von einer vollständigen, hundert Fabeln enthaltenden Handschrift gab Jer. Jac. Oberlin eine Nachricht in der Schrift: Bonerii Gemma, s. Boners Edelstein, Fabulas C. e Phonascorum aevo complexa ex inclyta Bibl. Ord. S. Ioh. Hieros. Argentorat. ... Arg. 1785. 4. S. übrigens den 1ten und 5ten der angeführten Lessingischen Beyträge S. 1 u. f.) — Reinecke Fuchs (ich setze das Buch hierher, nicht weil ich es für deutschen Ursprunges, oder für gerade so alt halte, sondern weil die wahrscheinliche französische Urschrift nicht gedruckt, und mir das Zeitalter des Werkes nicht bekannt ist. Zwar wenn die Benennung des Wolfs darin, Isegrim, Licht über den Ursprung verbreiten könnte: so wäre die Veranlassung zur Dichtung vielleicht schon sehr alt. In dem 32ten B. der Rerum Franc. S. 796 und 797 wird nähmlich nicht allein der bey dem Freher, Isauricus genannte Graf, der wider den Kaiser Arnolf sich im J. 899 auflehnte, und die ihm anvertraute Provinz an sich riß, **Isangrim** genannt, sondern auch hinzugesetzt, daß man ihn wegen seiner Raubsucht, in den Volksliedern der Zeit, einen **Wolf** genannt habe. Auch werden ebendaselbst Beyspiele von dieser Benennung des Wolfes, aus früheren französischen Dichtern, besonders aber ein Gedicht, Renard couronné, und in der histoire des Troubadours, I. 63. ein Gedicht vom K. Richard dem 1ten ums Jahr 1195 angeführt, in welchem der Wolf auch Isangrim heißt, so wie sich bereits eine Fabel in dem Renner befindet. Es ist also wohl mehr als wahrscheinlich, daß Heinrich von

Alkmar

Alkmar nichts mehr als der plattdeutsche Uebersetzer desselben, und nicht einmahl, wie Gottsched allenfalls (Neuestes, vom Jahr 1757. S. 127.) zugab, der poetische Uebersetzer ist, ob ich gleich den von Lessing (verm. Schr. 2. 270) angeführten Roman du Renard im du Fresnoy nicht finde. — So viel ist gewiß, daß von dem Buche eine Ausgabe in holländischer Prosa, Delft 1485. 8. nachgedruckt Lübeck und Leipz. 1783. 8. und eine in englischer Prose vom J. 1487. existirt. Die plattdeutsche in Versen von dem obgedachten Heinr. von Alkmar ist erst zu Lübeck 1497. 4. darauf Rostock 1515. Wolfenbüttel 1711. 4. mit einem lateinischen Program von Fried. Aug. Hackemann gedruckt, auch von Gottsched (mit wirklich lächerlichen Erläuterungen) Leipz. 1752. 4. herausgegeben worden. In hochdeutscher Sprache übersetzt, erschien das Buch als 2ter Th. des Buchs Schimpf und Ernst, Frkft. 1545. f. Auch ist es noch öfter deutsch gedruckt, worüber sich Nachrichten in Gottscheds Vorrede zu seiner Ausgabe, und in seinem Neuesten vom Jahr 1757. S. 34-49 und 111-127. so wie in der Brem.-Verdischen Bibl. 2. 281. finden. Einer französischen neuern Ausg. in Prosa, wobey sich auch das Plattdeutsche finden soll, führt Ant. du Verdier in seiner Bibliotheque, contenant le catalogue de tous ceux qui ont écrit ou traduit en franc. . . . Lyon 1585. f. unter dem Titel: Reynier, le Renard, historie tresioyeuse et recreativ, contenant 70 chap. inprimés en deux langages, Francois et bas Aleman, en Anvers par Christople Plantin, 1566. 8. und in das Lateinische wurde das Buch durch Hartm. Schopper, Frkft. 1567 und 1584. 8. aus dem Deutschen übersetzt. Auch eine Uebersetzung in Schwedischen Versen ist davon gemacht. — Zu dem Reinecke Fuchs will ich gleich die losen Füchse der Welt, Dresden 1585. 8. die dem Titel und der Vorrede nach aus einem in brabantischer Sprache geschriebenen und 1495 gedruckten Werke gezogen sind, deren Urheber wohl Sebast. Brand seyn möchte; — so wie der Gänsekönig 1607. 8. — und der Eselskönig ziehen. In allen drey spielen die Thiere, im Ganzen, ähnliche Rollen. — Mart. Luther († 1546. Nur ihn will ich von den verschiedenen Uebersetzern der äsopischen Fabeln nennen. Sechzehn dieser übersetzten Fabeln stehen im 9ten Th. seiner Werke, und in den von Nath. Chyträus, Rostock 1571. 8. herausgegebenen, und noch hernach öfterer gedruckten hundert Fabeln.) — Burkard Waldis (Esopus ganz neu gemacht, und in Reimen gefaßt, mit hundert neuen Fabeln, Frkft. a. M. 1548. 8. 1565. 8. Eine Auswahl von 37 F. durch Hrn. Eschenburg bey der 2ten Ausg. Braunschw. 1777. 8. der (von Hrn. Zachariä) in Burkard Waldis Manier verfertigten, zuerst 1771. 8. erschienenen 61 Fabeln. **Erläuterungsschriften:** Ein Schreiben des Hrn. v. Gemmingen S. 82. in den prosaischen und poetischen Stücken, Braunschw. 1769. 8. — von Hrn. Eschenburg, im 4ten B. der Unterhaltungen. — von Zachariä, vor den oben angeführten Fabeln.) — G. P. Harsdörfer (Nathan und Jothan, oder geist- und weltliche Lehrgedichte, Nürnb. 1650. 8. — Just. Gottfr. Rabner (Nützliche Lehrgedichte, Dresden 1691. 8. Hr. Meißner hat im deutschen Museum sein Andenken erneuert. — Stoppe (Neue Fabeln, Bresl. 1738 und 1740. 8.) — Fried. v. Hagedorn (Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen, Hamb. 1738. 8. verm. mit dem 2ten Buche 1752. 8. in seinen sämtlichen Werken, 1757. 8. 3 Th.) — der deutsche Lockmann, oder gute Sittenlehren in lustigen und neuen Fabeln dargestellt (39 an der Zahl) Halle 1739. 8. — Dan. Wilh. Triller (Hamb. 1740. 8.) — der deutsche Aesop, 324 Fabeln in Reimen, Königsb. in Pr. 1743. 8. — Meier von Knonau (Ein halbes Hundert neuer Fabeln, Zürich 1744. 1757. 1767. 8.) — Chr. Fürchteg. Gellert († 1769. die erstern Fabeln und Erzählungen in den Belustigungen des V. und W. Leipz. 1742-1750. 8. 8 B. darauf verbessert in den verm. Schr. L. 1756. 8. und jetzt im ersten Th. s. W. der 1te Th. ders. Leipz. 1746. der zweyte 1748. 8. sämtlich

lich in 4 Bücher abgetheilt, im 1ten Th. s. W. Leipz. 1769. 8. 5 Th. und 1775. 8. 10 Th. Französ. ausser einigen in Hrn. Hubers Choix de poesies allemandes, und in Rivery Fables et Contes, Strasburg 1753. 8. von Toussaint, Züllich. 1768. 8. 2 B. in Vers. Frankf. 1771. und par une femme aveugle, Bresl. 1777. 8. Ital. von Fraporta, Leipz. 1767. 8. Dänisch, von Lodde; Rußisch, von Sumarokow. Ueber den Verf. Elogium, Auct. Ioh. Aug. Ernesti, Lipf. 1770. 4. Deutsch, ebend. — Eloge, vor Hrn. Hubers franz. Uebersetzung der Briefe, L. 1770. 8. — Leben, von Cramer, vor dem 10ten Th. der Werke. — Vermischte Anmerkungen über Gellerts moralische Schriften und Charakter, von Hrn. Garve in dem 12ten B. der N. Bibl. der schönen Wiss. und in dessen Schriften, Leipz. 1779. 8. — Zu einseitig, und mithin zu frey beurtheilt in den Briefen über den Werth einiger deutschen Dichter, Lemgo 1770 = 1772. 8. 2 St.) — Joh. Adolph Schlegel (seine Fabeln und Erzählungen ursprünglich in den Belustigungen, in den Bremischen Beyträgen, und in den verm. Schriften von den Verfassern der Beyträge, gab Hr. Gärtner, Leipz. 1769. 8. heraus.) — Nic. Dietr. Gieseke († 1765. Seine in der eben angeführten Sammlung befindlichen Fabeln und Erzählungen stehen in seinen poetischen Werken, Braunschweig 1767. 8. S. 287 u. f.) — Joh. Arn. Ebert (Sechzehn Fabeln von ihm sind in den gedachten Beyträgen enthalten.) — Sucro (Versuche in Lehrgedichten und Fabeln, Halle 1747. 8.) — Magn. Gottfr. Lichtwer († 1783. vier Bücher Aesopischer Fabeln, Leipz. 1748. 8. verb. 1758. verbessert und verändert, Berl. 1762. 8. und 1775. 8. Französisch, Strasb. 1763. 8. Auserlesene und verbesserte Fabeln, Greifsw. u. Leipz. 1761. 8. (65 an der Zahl) — Joh. Wilh. Gleim (Fabeln (50) 1756, 8.) — Gotth. Ephr. Lessing († 1781. Drey und zwanzig Fabeln erschienen schon im 1ten Th. seiner verm. Schriften, Berl. 1753. 12. und die er nicht in die folgende Sammlung aufnahm, in dem 2ten Th. s. verm. Schriften, Berl. 1778. 8. In drey Büchern, 90 an der Zahl, worunter von jenen aber nur 6 sind, nebst Abhandlung mit dieser Dichtungsart verwandten Innhaltes, Berlin 1759 und 1777. 8. franz. durch Anthelmy, 1763. 8.) — J. F. R. (Joh. Friedrich Reupsch, Fabeln aus dem Alterthum in vier Büchern, Bresl. 1760. 8.) — Lessingische undsopische Fabeln ... Zürich 1760. 8. — Joh. Dav. Leyding (Fabeln, Erzählungen . . . Hamb. 1763. 8.) — Joh. Gottl. Willamow († 1777. Dialogische Fabeln (53) von dem Verf. der Dythiramben, Berl. 1765. 8.) — G. C. Weitzler (Nachrichten von den Sitten der Thiere und der Menschen in drey Büchern, Berl. 1766. 8.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. Fabeln (42) Lieder und Satyren, Leipzig 1766. 8.) — C. A. Reichard (Meines Vaters Fabeln und Erzählungen, Glog. 1768. 8. — G. W. Burmann (Fabeln und Erzählungen, Frkft. 1771. 8. Berl. 1774. 8. in 4 Büchern.) — Fabeln und Fabuletten, Bresl. 1771. 8. — Joh. Fr. Aug. Katzner (Neue Fabeln, Berl. 1775. 8.) — Klam. Eberh. Karl Schmidt (Fabeln und Erzählungen . . . Leipz. 1776. 8.) — Lud. Heinr. Nicolai (Fabeln und Erzählungen, im 1ten B. seiner verm. Gedichte, Berl. 1778. 8.) — Joh. H. F. Meinecke (drey Bücher Fabeln für allerley Leser, Berlin 1779 und 1785. 8.) — Konr. Gottl. Pfeffel (Fabeln, der helvetischen Gesellschaft gewidmet, Basel 1783. 8.) — — Ausser diesen, und verschiedenen andern Fabeldichtern, finden sich noch, in ältern und neuern Monatsschriften, als den Tadlerinnen, dem Eremiten, dem Hamburgischen Magazin, dem Biedermanne, dem deutschen Merkur, und in Brockes und Menantes Gedichten, in Joh. S. Müllers deutschen Gesprächen alter Philosophen, in H. Kästners verm. Schriften, in Claudius Werken, in H. Meißners Skizzen, in Clodius vermischten Schriften, und an andern Orten mehr dergleichen. — —

Den Beschluß mache ich mit den Fabeln des Rabbi Hanakdan (s. Litteraturbr. I. S. 186.) und Holbergs Fabeln, deutsch, Leipzig 1753. 8. — —

Falsch.

Falsch.

(Schöne Künste.)

Da wir hier das Falsche blos in Absicht auf die schönen Künste betrachten, so können wir, ohne uns in tiefsinnige metaphysische Betrachtungen des Wahren und Falschen einzulassen, die Begriffe desselben festsetzen. Wir nennen nur dasjenige falsch, was uns als würklich vorhanden vorgestellt wird, ob es gleich den Erfindungen oder Vorstellungen, die wir gewiß und ungezweifelt haben, widerspricht. Die Dinge, deren Würklichkeit wir fühlen, sind entweder Vorstellungen oder Empfindungen, das ist, Begriffe von der Beschaffenheit der Sache, Urtheile, die aus den Begriffen entstehen, oder angenehme oder unangenehme Eindrüke, und Zuneigung oder Abneigung, woraus unsre Entschließungen folgen. Hieraus läßt sich jede Art des Falschen bestimmen.

Falsche Begriffe sind solche, die uns die Beschaffenheit einer Sache auf eine Art vorstellen, die den Begriffen, die wir würklich haben, widerspricht. Man sagt von dem Mahler, er habe falsch gezeichnet, wenn in der Größe, oder in den Verhältnissen, oder in der Form der gezeichneten Dinge etwas ist, das den in uns vorhandenen Begriffen widerspricht; man sagt in der Musik von einem Spieler, er habe falsch gegriffen, wenn die Töne, die er angiebt, denen, die wir haben erwarten können, widersprechen. Man schreibt dem Redner und Dichter falschen Witz zu, wenn seine Anspielungen, Vergleichungen und Bilder keine würkliche Aehnlichkeit mit den Sachen haben, die er uns dadurch bezeichnen will; man sagt, er habe falsche Begriffe, wenn er uns Sachen als vorhanden, oder als geschehen erzählt, die dem, was klar in unsrer Vorstellung liegt, widersprechen. Ein falscher Gedanken ist ein Urtheil, das als der Erfolg von solchen Begriffen angegeben wird, die in unsrer Vorstellung einen ganz andern Erfolg haben.

Wie nun das Wahre große ästhetische Kraft haben kann, *) und also ein Gegenstand der schönen Künste ist, so muß das Falsche als etwas, das in den Künsten auf das sorgfältigste zu vermeiden ist, angesehen werden; denn der Widerspruch, den wir bey dem Falschen fühlen, beleidiget und macht, daß wir unsre Vorstellungskraft von dem falschen Gegenstand, und dem, was damit verbunden ist, abziehen. Die Werke der Kunst stellen uns meistentheils Gegenstände, die des Künstlers Phantasie geschaffen hat, als würklich vorhanden dar; die Würkung, die sein Werk auf uns haben soll, kommt großentheils von der Täuschung her, die uns den erdichteten Gegenstand als würklich vorstellt. Bemerken wir hier und da etwas Falsches, so empfinden wir, daß der Gegenstand nicht würklich ist. Der lyrische Dichter bildet uns Empfindungen vor, die gewisse Gegenstände in ihm rege gemacht haben, und dadurch reizt er uns, daß wir uns in dieselben Empfindungen setzen; sobald wir aber etwas Falsches entdeken, es sey in dem Gegenstand oder in seinen Empfindungen, so verschwindet die Täuschung und wir bleiben kalt.

Darum muß in den Werken der Kunst alles wahr, alles nach unsern Vorstellungen und Empfindungen möglich, und, wenn es die größte Kraft haben soll, natürlich, oder gar nothwendig seyn.

Dieses erreicht nur der Künstler, dessen Genie stark genug, und dessen Kenntniß und Erfahrung groß genug ist, seinen Vorstellungen und Empfindungen den Grad der Klarheit und der Ausdehnung zu geben, daß er alles,

*) S. Kraft.

alles, was zur Beschaffenheit der Dinge gehört, klar und bestimmt sieht oder empfindet.

Liegt das Falsche in dem Wesentlichen des Werks, so wird das ganze Werk schlecht und unbrauchbar; liegt es aber nur in Nebensachen, so bekömmt es dadurch Fleken und Fehler, die seinen Werth und den Eindruk, den es machen soll, vermindern. Das Falsche kömmt entweder aus einem Mangel des Genies, oder der Aufmerksamkeit her. Wer nicht vermögend ist, seinen klaren Vorstellungen eine hinlängliche Ausdehnung zu geben, um das einzele darin richtig zu sehen, oder wer zu nachläßig ist, in besondern Fällen dieses zu thun, der läuft allemal Gefahr, falsch zu fassen, oder falsch zu empfinden.

Falsch.

(Musik.)
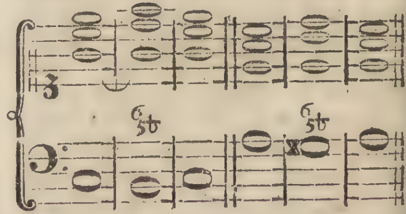
Man nennt im uneigentlichen Sinn einige Intervalle falsch, nicht als ob sie fehlerhaft wären, sondern blos deßwegen, weil der Name, den sie bekommen, sich eigentlich nicht für sie schiket. So hat man einem gewissen Intervall den Namen der falschen Quinte gegeben, weil es, wie die eigentliche Quinte, aus vier diatonischen Graden besteht, ob es gleich keine würkliche Quinte macht, sondern dissonirt. So ist auf unsrer Tonleiter das Intervall H-f eine falsche Quinte, weil es nur aus zwey ganzen (dem großen und kleinen) Tönen c-d, d-e, und zwey halben Tönen, H-c, e-f, besteht, da die wahre Quinte aus drey ganzen und einem halben Ton zusammengesetzt ist.

Das eigentliche Verhältniß der falschen Quinte ist 45 : 64, und wird in der Umkehrung *) zum Tritonus, dessen Verhältniß 32 : 45 ist.

*) S. Umkehrung.

Auf eine ähnliche Art bekommen auch andre Intervalle Namen, die ihnen eigentlich nicht zukommen, weil sie ihrer Natur nach die wahren Verhältnisse der Intervalle, deren Namen sie tragen, nicht haben, noch so, wie sie, können gebraucht werden. So giebt man allen übermäßigen *) und verminderten Intervallen die Namen der reinen Intervalle, aus denen sie entstehen, und daher entstehen falsche Terzen, Quarten, Sexten und Octaven. Der Tritonus ist eine falsche, oder übermäßige Quarte, weil er, ob er gleich auf der vierten Stufe von seinem Fundament steht, wie f-h um einen halben Ton höher ist, als die wahre Quarte.

Gewöhnlich aber giebt man nur der erwähnten kleinen Quinte den Beynamen falsch, indem man die andern Intervalle, die von den reinen abweichen, durch die Beywörter übermäßig oder vermindert bezeichnet. Von dieser falschen Quinte hat auch der Quint-Sexten-Accord, darin sie vorkommt, den Namen des Accords der falschen Quinte. Dieser Accord kömmt auf der großen Septime des Tones, in welchem man schließen will, vor, wie hier:

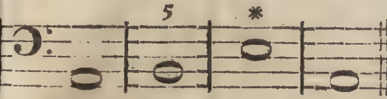


und die Quinte darin tritt immer in der Auflösung einen Grad unter sich, da der Baß nothwendig in den nächsten halben Ton über sich schließen muß. Diese Regel leidet nach der Natur der Sache keine Ausnahme, weil jedes Subsemitonium auf den Ton darüber leitet.

Wenn

*) S. Uebermäßig.

Wenn man also die kleine Quinte in einem Accord findet, wo sowol sie als der Baß einen andern Gang nehmen, so ist dieses nicht die falsche Quinte, sondern die kleine und consonirende Quinte des verminderten Dreyklanges, wie hier:



Die Quinte ist um $\frac{1}{64}$ höher, als die falsche Quinte, und ihr wahres Verhältniß ist 5 : 7.*)

Falsches Licht.

(Mahlerey.)

Dieser Ausdruk wird gebraucht, wenn ein Gemählde so gesetzt wird, daß das darauf fallende Tageslicht dem zuwider ist, welches der Mahler in dem Gemählde angenommen hat; wenn das Licht von der rechten Seite auf das Gemählde fällt, in dem Gemählde selbst aber, als von der linken Seite einfallend, vorgestellt wird.

Das falsche Licht kann dem Gemählde viel Schaden thun, weil es die dunkeln Stellen heller, und die hellen dunkler machen, folglich die Haltung und Harmonie vermindern kann. Die beste Stellung für ein Gemählde ist die, nach welcher alle Theile desselben ein gleich starkes Licht bekommen, weil auf diese Weise das Helle und Dunkele in dem Verhältniß bleibet, das der Mahler ihm gegeben hat. Also müßte in Bildergallerien entweder das Licht gerade von vornen auf die Gemählde fallen; oder noch besser, da dieses in gewissen Stellen blendet, von oben, so daß es sich an allen Seiten des Zimmers gleich stark ausbreitet, so wie in dem runden Salon der Gallerie in Sans-Souci.

*) S. Verminderter Dreyklang.

Falten.

(Zeichnende Künste.)

So zufällig die Kleider selbst, und die Falten derselben, besonders für den Menschen sind, so wesentlich sind die Falten der Gewänder in den Gemählden, zur Annehmlichkeit, Schönheit und zur Harmonie des Ganzen. Die Kunst, die Gewänder, womit Personen, oder Zimmer und Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, ist würklich ein wichtiger, zugleich aber schwerer Theil der zeichnenden Künste, fürnehmlich aber der Mahlerey. Diese Kunst hat ungemein viel schlaue Veranstaltungen nöthig, um das Auge zu täuschen, und ihm zu schmeicheln; so daß so wol in der Zeichnung der Formen, als in der Farbengebung, und besonders in dem Theil, der das Helle und Dunkle, und die Wiederscheine betrifft, fast nichts für unwichtig zu halten ist. Jedermann fühlet, daß in einem Gewand die Falten so widersinnig, so seltsam und verworren seyn können, daß das Auge dadurch verwirrt und von wichtigen Gegenständen abgezogen wird. Dazu kann denn noch eine eben so seltsame Verwirrung des Hellen und Dunkeln und der Farben kommen, indem das hervorstehende in den Falten hell, das eingebogene dunkel wird; jeder Theil des Gewandes aber, nachdem er mehr oder weniger aus- oder eingebogen ist, eine andre Farbe bekommt.

Hieraus läßt sich begreifen, wie durch ungeschikte Falten alle Ruhe und Befriedigung des Auges kann zernichtet, wie dadurch die Haltung und Harmonie des Gemähldes kann zerstört werden, und wie dieser üblen Folgen halber, ein so unbeträchtlich scheinender Theil der Kunst ganz wichtig wird. Wir wollen das Wesentlichste, worauf der Zeichner und Mahler zu sehen haben, anführen, um

um die jungen Künstler, die dieses etwa lesen möchten, zu genauem Nachdenken über diesen Theil der Kunst zu vermögen.

In Ansehung der Form sind drey Dinge sorgfältig zu vermeiden: 1) Falten, die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren mit ganz spitzigen Winkeln verursachen. Das Auge liebet überall die Rundungen, über deren Umrisse es sanft hinglitschen kann; hingegen ist ihm das Ekige und besonders das Spitzige, wo es den Sachen nicht schlechterdings wesentlich ist, höchst unangenehm. Die Falten müssen sanfte und allmählige Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Thäler in einer Landschaft, nicht Eken und Höhlen, wie ein Haufen großer über einander geworfener Klumpen von Felsen. 2) Vermeide der Zeichner unnatürliche Falten; er hüte sich Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorstehen muß, und umgekehrt. Die Lehrer der Mahler geben überhaupt dieses Punkts halber die Regel, daß die Falten genau mit der Stellung des Körpers übereinkommen, so daß man, der Bekleidung ungeachtet, die Lage und Beugungen der bedeckten Gliedmaßen mehr merken, als deutlich sehen könne. Denn so genau anklebend an den Gliedern müssen die Gewänder auch nicht seyn, wie die nasse Leinwand. 3) Auch ist das häufige allzukleine in den Falten zu vermeiden; sie müssen, wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, wenig und grosse Massen ausmachen, so daß jede kleine nicht für sich allein steht, sondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet ist.

In Rüksicht auf die Haltung und Harmonie der Farben scheinet dieses die wichtigste Regel zu seyn, die schon da Vinci gegeben hat:*) Falten, in deren Tiefe sehr dunkle Schatten seyn müßten, sollen nicht an den Stellen des Gewandes kommen, auf welche das stärkste Licht fällt; und im Gegentheil, sollen an den dunkeln Stellen keine Falten so heraussstehen, daß ein starkes Licht auf sie fallen müßte. Hernach aber muß auch besonders in Absicht auf die Theile, auf denen die Hauptmasse des Lichts fällt, alles das beobachtet werden, was vorher über die Form der Falten angemerkt worden, weil es sonst nicht möglich ist, der Hauptmasse des Lichts die wahre Haltung zu geben. Mahler, die sich einbilden, es sey schon genug, daß sie die Falten nicht aus dem Kopf, sondern nach der Natur, wie sie etwa an einem bekleideten Gliedermann liegen, nachmachen, betrügen sich. Denn schon in der Natur können sie schlecht und dem Gemählde verderblich seyn. Ein feiner Kenner sagt, er habe in der französischen Academie in Rom den Direktor und zwölf Academisten beysammen gesehen, welche ihr lebendiges Model zu bekleiden und die Falten in gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zugebracht haben, ehe ihrem Geschmak Genüge geschehen.*)

Dieser Theil der Kunst erfodert einen großen Geschmak, so gut als irgend ein anderer. Darum übertrifft Raphael auch hierin alle Mahler, so wie er sie in Zeichnung und Ausdruk übertrifft. Diesen großen Mann müssen angehende Künstler zum Muster nehmen. Uebrigens verdienet vorzüglich über diese Sache da Vinci, und der eben angezogene Kenner, nachgelesen zu werden.**)

*) Traité de la peinture ch. CCCLVIII.

*) S. Köremons Natur und Kunst in Gemählden 1 Theil 18 Kap.

**) Traité de la peinture Chap. 158-164. und das ganze 18. Kapitel bey Köremon.

Auch

Auch handelt noch von den Falten, de Piles in s. Cours de peinture, unter der Aufschrift: De l'ordre des plis, S. 82. Ausg. von 1766. und in dem 16ten Kap. der remarq. et eclairciſſement ſur l'idée du Peintre parfait, S. 403. Oeuvr. div. T. 3. — Und im Lomazzo (Trattato dell' arte della pittura, Mil. 1584. 4.) finden sich Nachrichten über die Art und Weise, wie Raphael die Falten studiert. — Ferner geben noch Unterricht über Faltenordnung, Dupuy du Grez, in seinem Traité de la peinture, S. 101 u. f. und Ch. Ant. Coypel, in seinen Discours prononcés dans . . . l'Acad. R. de peinture et ſculpture, Par. 1721. 4. S. 115. — —

Fantasiren; Fantasie.

(Musik.)

Wenn ein Tonkünstler ein Stük, so wie er es allmählig in Gedanken setzet, sofort auf einem Instrumente spielt; oder wenn er nicht ein schon vorhandenes Stük spielt, sondern eines, das er währendem Spielen erfindet, so sagt man, er fantasire. Also gehört zum Fantasiren eine große Fertigkeit im Satz, besonders, wenn man auf Orgeln, Clavieren oder Harfen vielstimmig fantasirt. Die auf diese Weise gespielten Stüke werden Fantasien genennt, was für einen Charakter sie auch sonst an sich haben. Oft fantasirt man ohne Melodie blos der Harmonie und Modulation halber; oft aber fantasirt man so, daß das Stük den Charakter einer Arie, oder eines Duets, oder eines andern singenden Stüks, mit begleitendem Baß hat. Einige Fantasien schweifen von einer Gattung in die andre aus, bald in ordentlichem Takt, bald ohne Takt u. s. ff.

Die Fantasien von großen Meistern, besonders die, welche aus einer gewissen Fülle der Empfindung und in dem Feuer der Begeisterung gespielt werden, sind oft, wie die ersten Entwürfe der Zeichner, Werke von ausnehmender Kraft und Schönheit, die bey einer gelassenen Gemüthslage nicht so könnten verfertiget werden.

Es wäre demnach eine wichtige Sache, wenn man ein Mittel hätte, die Fantasien großer Meister aufzuschreiben. Dieses Mittel ist auch würklich erfunden, und darf nur bekannt gemacht werden, und von geschikten Männern die letzte Bearbeitung zur Vollkommenheit bekommen.

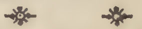
In den Transactionen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften in London befindet sich in der 483 Numer, die 1747 herausgekommen, ein kurzer Aufsatz, in welchem ein englischer Geistlicher, Namens Creed, den Entwurf zu einer Maschine angiebt, welche ein Tonstük, indem es gespielt wird, in Noten setzt.*) Nicht lang hernach, nämlich 1749, hat ein auswärtiges Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften von Berlin derselben eröffnet, daß er seit einiger Zeit an einem Clavier arbeite, das die Fantasien in Noten setzen könne, sich aber genöthiget sehe, die Sache wegen Mangel an einem geschikten Arbeiter aufzugeben; er schikte zugleich der Academie seinen Entwurf davon. Dieser Veranlassung haben wir die Erfindung des Holfeldischen Setzinstruments zu danken, die hier näher angezeigt zu werden verdienet.

Denselben Tag, als die Academie die erwähnte Nachricht erhalten, machte ich sie dem, damals noch wenig bekannten, zu mechanischen Erfindun-

*) A Letter from Mr. John Freke . . . incloſing a paper of Mr. Creed concerning a Machine to write down extempore voluntaries or other pieces of Muſic. Tranſact. Philoſ. Vol. 44. pag. 445.

findungen aber vorzüglich aufgelegten, Mechanikus Holfeld, ohne ihm das geringste von den an die Academie geschikten Zeichnungen zu sagen, bekannt. Die Zeichnungen hat er in der That nicht gesehen, bis seine Erfindung völlig fertig und ausgeführt gewesen. In ganz kurzer Zeit brachte mir dieser fürtreffliche Mann seine sinnreich erfundene Maschine. Sie ist so eingerichtet, daß sie ohne alle Weitläuftigkeit auf jedes Clavier, von der Art, die man hier zu Lande Flügel nennt, gesetzt werden kann, und alsdenn jedes, bis auf die kleineste Manier im Spielen, genau aufzeichnet. Verschiedene Liebhaber hatten sich bey dem Erfinder gemeldet, um dieses Instrument zu haben; weil aber keiner Miene machte, die Erfindung daran auf eine anständige Art zu belohnen, so blieb sie, so wie ein von demselben Künstler erfundenes Clavier mit Darm-Sayten und einem Bogen von Pferdhaaren, bey dem Erfinder liegen. Nach seinem Tode*) kaufte die Academie der Wissenschaften das Instrument, und wird ohne Zweifel eine genaue Abzeichnung davon bekannt machen.**)

Was übrigens die Kunst des Fantasirens betrifft, was für Hülfsmittel man habe, dasselbe zu erleichtern, und was bey den verschiedenen Arten desselben zu bedenken sey, darüber wird man in Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, sowol im ersten als im zweyten Theile, in eigenen Capiteln, viel nützliches antreffen.



Auch der Pater, Dominique Joseph Engramelle, wollte, durch eigenes Nachsinnen, ein dem Holfeldschen ähnliches Instrument gefunden haben, wovon er in einer Schrift, La Tonotechnie, ou l'Art de noter les cylindres, Par. 1775. 8. Nachricht gab.

Farben.

(Mahlerey.)

In der Mahlerey müssen die Farben, aus deren Zusammensetzung das Gemählde entsteht, in einem doppelten Gesichtspunkt betrachtet werden: als Materien, deren körperliches Wesen auf die Würkung und Dauer des Gemähldes einen beträchtlichen Einfluß hat; und dann als bloßes Licht, das durch die Mannigfaltigkeit seiner Färbung den Künstler in Stand setzt, die Farben eines jeden sichtbaren Gegenstandes nachzuahmen.

In dem ersten Gesichtspunkt betrachtet, sind die Farben zum Gemählde, was die Materialien, Holz, Steine und Kalk dem Gebäude sind. Die Mahler schreiben auch ihren Farben mehr oder weniger Körper zu, nachdem sie mehr oder weniger davon

*) im Frühjahr 1770.

**) Aus dieser Erzählung wird sich beurtheilen lassen, wie viel unrichtiges über dieses Instrument und seinen Erfinder in Herrn Stähelins Nachricht von dem Zustand der Musik in Rußland gesagt worden. Dieser Aufsatz befindet sich in Haigolds Beylagen zum neuverändertem Rußl. II Theile.

1. Es ist nicht wahr, daß Holfeld die an die Academie geschikten Zeichnungen gesehen, ehe er sein Instrument gemacht hat.

2. Es ist nicht wahr, daß der Erfinder die Maschine selbst aus Verdruß wieder zernichtet habe.

3. Auch nicht, daß er sie durch einen zufälligen Brand, darin viel von seinen Sachen im Rauch aufgegangen, verloren habe.

4. Auch ist nicht wahr, daß seine Verdienste unbelohnt geblieben seyen. Der König hat ihm 1765 eine Gnadenpension gegeben, die er bis an sein Ende genossen hat. Auch ist er dadurch auf eine schmeichelhafte Weise belohnt worden, daß der König seinen Bogenflügel von ihm gefodert, ihn dafür belohnt, und das Instrument, als eine vorzüglich schätzbare Erfindung, in das Neue Schloß hinter Sans-Souci hat setzen lassen.

von nehmen müssen, um eine gewisse Würkung davon zu erhalten. Weil man z. B. mit sehr wenig Bleyweiß mehr ausrichtet, als mit viel Kreide, so sagt man, jenes habe mehr Körper.

Der Mahler hat also eine gute Kenntniß des Körperlichen der Farben nöthig; eines Theils, damit er sowol in der Arbeit besser fortkomme, und die Würkung der Farben leichter erhalte, als auch um andern Theils seiner Arbeit eine längere Dauer zu geben. Es giebt Farben, womit man mit einem Pinselstrich mehr ausrichtet, als mit öfterer Ueberarbeitung durch andre Farben; und so giebt es auch Farben, die in den Gemählden sehr lange beynahe dieselbe Kraft behalten, die sie vom Anfang gehabt haben, da andre sich gar bald ändern, es sey, daß sie ausblassen, oder daß sie dunkler werden. Zwar kömmt ein Theil dieser verschiedenen Würkungen von der Behandlung des Mahlers her; viel aber kömmt auf die körperliche Natur der Farben an.

Der angehende Mahler, der das Glük hat, seine Kunst von einem guten und aufrichtigen Meister zu lernen, kömmt ohne große Mühe zur Kenntniß der körperlichen Eigenschaften der Farben. Aber mancher Lehrer ist zurükhaltend, auch wol neidisch, und manch fürtrefliches Genie fällt einem schlechten Lehrmeister in die Hände; und in diesem Fall muß seine eigene Beobachtung sein Lehrer seyn. Es ist überhaupt gut, daß der Mahler seine ältesten Arbeiten sehr oft wieder ansehe, um die darin allmählig sich äußernden Veränderungen der Farben zu beobachten. Er kann sich auch dadurch etwas helfen, daß er Probegemählde macht, und sie an die Sonne, und an die offene Luft setzet, um das Veränderliche der Farben kennen zu lernen. Großen Vortheil wird ihm, wenn er nur die Gelegenheit dazu hat, eine fleißige Beobachtung der Werke der besten alten Meister geben, deren Arbeiten schon ein, oder ein Paar Jahrhunderte hinter sich haben. Vorzüglich können blos angelegte Gemählde alter Meister hierin lehrreich seyn, weil man mit ziemlicher Gewißheit die eigentlichen Farben, die sie gebraucht haben, noch erkennen kann. Auf diese Weise kann der Mahler zur Kenntniß des Festen und Dauerhaften der Farben kommen.

Ihren Werth in Absicht auf die Bearbeitung selbst, das mehr oder weniger Körperliche in ihnen, die Eigenschaft, durch ihre Einmischung in andre, diesen aufzuhelfen oder sie zu verderben, ihre Stärke durch andre Farben durchzudringen, oder nur als schwache, durchsichtige Deken andrer Farben nützlich zu seyn, wird der Künstler nie anders, als durch genaues Nachdenken und Beobachten, während der Arbeit selbst, kennen lernen. Der scharfsinnigste und nachdenkendste Kopf kömmt hierin natürlicher Weise am weitesten. Der Mahler muß das Genie eines Naturforschers haben, um jede körperliche Veränderung wahrzunehmen, und mit Scharfsinnigkeit ihre Ursache zu entdeken. Ohne dieses Genie ist es nicht wol möglich, ein guter Colorist zu werden.

In Ansehung der Bestandtheile sind die Farben entweder **Erdfarben**, oder Gattungen gefärbter, von der Natur erzeugter Erden, wie der Ocher, die grüne, braune, rothe Erden; und diese sind gemeiniglich, wiewol mit Unterschied, die beständigsten, und die auch am meisten Körper haben; oder chymische Farben, die durch die Chymie aus metallischen Materien verfertiget worden. Diesen ist nicht allemal zu trauen, weil sie nicht nur oft selbst etwas scharfes, beißendes an sich haben, wodurch sie andern Farben, mit denen

sie vermischt werden, schädlich sind, sondern auch selbst von den in der Luft befindlichen mineralischen Ausdünstungen angegriffen werden; wiewol es auch sehr schöne und höchst dauerhafte Farben dieser Art giebt. Endlich hat man auch Farben, die durch Zubereitung aus den animalischen und vegetabilischen Körpern verfertigt werden. Allein eine umständliche Beschreibung dieser Gegenstände gehöret nicht hieher. Wer ausführlichere Nachrichten über die Farben sucht, der wird sie unter andern in Dom Pernetys am Rand angezeigten Werke finden.*)

Weit wesentlicher zur Kunst dienet die Betrachtung der Farben, in so fern man sie als gefärbtes Licht ansieht, womit man jedem gezeichneten Gegenstand das Ansehen eines in der Natur vorhandenen Körpers geben kann. Die Farben selbst, womit die Natur die Körper bemahlt hat, sind von unendlicher Mannigfaltigkeit, und es ist völlig unmöglich, sie alle zu nennen, oder auch nur zu zählen. Dann verursachen die verschiedenen Grade der Stärke des auffallenden Lichts, die Entfernung vom Auge, der Ton der Luft, und die Wiederscheine bey jeder Farbe, wieder mannigfaltige Abänderungen. Dem ersten Anscheine nach ist gar keine Hoffnung vorhanden, daß die Kunst des Colorits auch nur einigermaßen in Regeln zu fassen seyn könnte. Dennoch haben wir Gemählde, darin die Natur bis auf einen hohen Grad der Täuschung nachgeahmt ist. Man muß also die Hoffnung nicht aufgeben, diesem Theil der Kunst durch bestimmte und sichere Vorschriften weiter aufzuhelfen.

*) Dictionaire portatif de peinture etc. vor welchem Buch eine Abhandlung von dem Praktischen der Kunst ist, darin die verschiedenen Farben beschrieben werden, die in dem Werk selbst, jede unter ihrem Namen, nochmals vorkommen.

Den Anfang dazu muß man nothwendig von einem Verzeichniß aller Farben machen, damit jede zu nennen sey, und von der Bestimmung der verschiedenen Modificationen, denen ein und eben dieselbe Farbe unterworfen ist, ohne ihre eigentliche Färbung zu ändern. Außer den ersten Versuchen, die da Vinci zu einer solchen Theorie gemacht hat, und die binnen zweyhundert Jahren von keinem Mahler fortgesetzt oder erweitert worden, haben zwey scharfsinnige Philosophen und Naturforscher seit kurzem den Weg dazu etwas genauer gebahnt. Wir wollen die noch wenig bekannten Versuche über diese Sache hier anzeigen.

Es ist also zuerst die Frage, in wie weit es möglich sey, alle in der Natur vorkommende Farben natürlicher Körper in ein Verzeichniß zu bringen, und gleichsam dem Mahler auf seine Palette zu legen, damit er allemal die rechte wählen könne? Den ersten Versuch zur Auflösung dieser Aufgabe hat da Vinci gemacht,*) der berühmte Astronomus Mayer in Göttingen aber, der vor einigen Jahren zu großem Schaden der Wissenschaften verstorben ist, viel weiter fortgesetzt. Doch ist zu bedauren, daß die Abhandlung von dieser Sache, die er der göttingischen Gesellschaft der Wissenschaften vorgelesen, bis jetzt ungedrukt geblieben ist. Folgendes wird einen Begriff von der Mayerischen Methode geben.

Er nimmt drey Grundfarben an, aus welchen er alle übrigen heraus zu bringen sucht. Diese Grundfarben sind das Rothe, das Gelbe und das Blaue, jedes von der Art, wie sie in dem Regenbogen erscheinen, oder in dem durch ein Prisma gebrochenen Bild der Sonne. Zu Folge einiger Versuche setzt er zum voraus, daß der Unterschied zweyer Farben von

*) Traité de la peinture Chap. CXXI.

von derselben Gattung, die um weniger, als den zwölften Theil des Zusatzes, von dem die Veränderung herkömmt, unterschieden sind, für unser Auge nicht mehr merklich sey. Dieses ist so zu verstehen. Man mische unter das reine Roth, das eine der drey Grundfarben ist, den zwölften Theil Gelb, so entsteht daher eine Farbe, die sich von der Grundfarbe etwas entfernt. Mischt man etwas mehr, als den zwölften Theil Gelbes darunter, so entsteht eine andre rothe Farbe. Nun nimmt man an, daß die auf einander folgenden, aus Roth und Gelb gemischten Farben, nicht merklich von einander abweichen, als wenn der Unterschied von einer gegen die andre einen zwölften Theil gelber Farbe betrifft.

Durch diese Voraussetzung wird auf einmal die Anzahl der Farben beynahe völlig bestimmt, und man kann alle würklich verschieden scheinenden Gattungen der Farben in ein Dreyek bringen, wovon folgendes zur Probe dienen kann.

r^{12}				
$r^{11} b^{1}$	$r^{11} g^{1}$			
$r^{10} b^{2}$	$r^{10} b^{1} g^{1}$	$r^{10} g^{2}$		
$r^{9} b^{3}$	$r^{9} b^{2} g^{1}$	$r^{9} b^{1} g^{2}$	$r^{9} g^{3}$	
$r^{8} b^{4}$	$r^{8} b^{3} g^{1}$	$r^{8} b^{2} g^{2}$	$r^{8} b^{1} g^{3}$	$r^{8} g^{4}$

u. s. f.

Man stelle sich vor, daß hier in dem obersten kleinen Vierek, das mit r^{12} bezeichnet ist, die ursprünglich hauptrothe Farbe stehe, die nach und nach mit einem, zwey, drey Theilen des ursprünglichen Blauen versetzt werde, und daß die aus diesen Mischungen entstehenden Farben, in die unter einander stehenden Viereke aufgetragen würden, so daß das zweyte Vierek mit der Farbe bemahlt wäre, die aus eilf Theilen roth und einem Theil blau gemischt ist; das dritte Vierek mit der Farbe, die aus zehen Theilen roth und zwey Theilen blau besteht u. s. f. Das vorletzte Vierek in dieser Reyhe würde demnach $r^{1} b^{11}$ und das letzte b^{12} seyn.

Dadurch erhält er 91 verschiedene Mischungen dieser drey Farben, die alle, weil weder weiß noch schwarz darunter gemischt ist, einerley Grad des Lichts und der Lebhaftigkeit haben. Hierauf schlägt er vor, mit jeder dieser 91 Mischungen, dem Weissen und dem Schwarzen, wieder so zu verfahren, wie mit den drey Hauptfarben. Auf diese Weise würde man 91 dreyekigte Tafeln bekommen, jede Tafel in 91 Viereke eingetheilt, und jedes Vierek mit einer besondern Farbe bemahlt, welche Farben zusammen alle möglichen, unserm Auge zu unterscheidenden Haupt- und Mittelfarben wie in einem Verzeichnuß enthielten.

Herr Lambert *) merkt aber sehr wol an, daß in dieser Sache noch einige Ungewißheiten übrig sind, die eines Theils daher kommen, daß man nicht weiß, ob der zwölfte Theil der Farbe nach Maaß oder nach Gewicht zu bestimmen ist; andern Theils, weil es noch zweifelhaft scheinet, ob die Stärke der Farben allemal genau durch das Verhältniß der Theile der Grundfarben bestimmt werde. Ferner merkt er an, daß auch noch unausgemacht ist, ob die Farben, in Ansehung des Hellen und Dunkeln, sich auch nur durch 12 merkliche Grade unterscheiden, oder ob man deren mehr machen müsse.

Ohne Zweifel würde die Mahlerey durch die Mayerischen Dreyeke viel gewinnen, und die großen Coloristen würden dadurch auch in den Stand gesetzt werden, andern ihr Verfah-

*) S. Memoires de l'Acad. royale des Sciences et Belles Lettres de Prusse. Pour l'An. 1768. p. 99.

ren bey der Farbengebung leichter und bestimmter zu beschreiben. Indessen würde man doch zu viel davon erwarten, wenn man glaubte, daß alsdenn alle Regeln des Colorits ganz bestimmt, wie die Regeln der perspektivischen Zeichnung, würden angegeben werden können. Man könnte alle mögliche Farben vor sich haben, und doch sehr ins Trokene oder auch ins Kalte fallen; denn das Saftige und Warme des Colorits kömmt von verschiedenen Ursachen her, auf welche die Dreyeke keinen Einfluß haben, wie z. B. von den durchscheinenden, oder überlassirten Farben, von den, auch im stärksten Schatten angebrachten ganzen Farben, von einem geschikten Tokkiren. Denn das schönste Colorit wird gar oft nicht durch die, würklich auf den Gegenständen liegenden natürlichen Farben, sondern durch ganz andere erhalten. Endlich haben auch einige Farben, in dem vollkommenen Colorit, gewisse Eigenschaften, die mit den verschiedenen Mischungen der drey Hauptfarben, und des Weißen und Schwarzen, keine Verbindung zu haben scheinen, und über deren Erreichung man noch kein Licht haben würde, wenn man gleich die Mayerischen Dreyeke in der größten Vollkommenheit vor sich hätte. Also würden diese Dreyeke alle mögliche Farben, in allen möglichen Graden des Hellen und Dunkeln darstellen: aber in Ansehung des Tones des ganzen Colorits und andrer sehr wesentlichen Eigenschaften desselben, würden sie dem Künstler keine Dienste thun.

Man würde also die 91 Dreyeke vielleicht noch 91 mal verändern, und jedem noch einen besondern Ton geben müssen; und doch ist die Mischung der Farben schon vorher erschöpft worden! Hieraus erhellet nun ganz offenbar, daß das Colorit Eigenschaften habe, die keineswegs von der Mischung der Farben, noch von dem Zusatz des Hellen und Dunkeln herkommen. Ohne Zweifel entstehen sie aus der Behandlung, so daß in dieser die größten Geheimnisse der Farbengebung liegen mögen.

Hieraus läßt sich einigermaßen abnehmen, was man zu thun hätte, wenn man die Farbengebung auf bestimmte Regeln bringen wollte. Man müßte 1) die Meyerischen Dreyeke mit dem größten Fleiß verfertigen, jedes aber nach den verschiedenen Hauptttönen der Farben abändern; 2) alles, was aus einem genauen Studio der Werke der größten Coloristen, und aus dem Bekenntniß derer, die die meiste Uebung haben, in Ansehung der Behandlung kann angezeiget werden, zusammen sammeln. Dieses wären eigentlich Arbeiten einer Mahleracademie, wie die Parisische ist, welche die geschiktesten und erfahrensten Meister der Kunst zu Mitgliedern annimmt.

Wichtig ist überhaupt, wegen des Schönen in den Farben, was ein großer Meister der Kunst davon anmerkt, und welches einem nachdenkenden Künstler viel entdeken wird. „Die Theile," sagt er, „die in Schönheit vollkommener sind, bringen weniger Nutzen mit sich; die aber, so weniger Schönheit haben, sind nützlicher — — dieses ist in allen Farben und in allen Gestalten. Die drey vollkommenen Farben können nie anders, als gelb, roth und blau seyn, und ist nur ein Begriff ihrer Vollkommenheit, nämlich wenn sie gleich weit von allen andern Farben sind; da hingegen die geringen und gemischten unterschiedlicher Art seyn können, nämlich mehr von der einen, oder der andern abhangend, und die geringsten, so von drey Farben gemischt, können unzählig verändert werden. Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farbe ist, je mehr Vielfältigkeit hat sie, bis endlich kein

kein Hauptbegriff mehr in ihr bleibt, und alsdenn ist sie wie eine todte unbedeutende Sache."

* *

Von den Farben überhaupt handeln: Fulvio Pellegrino Morato (Del significato de' colori .... Ven. 1535. 8. 1544. 8.) — Valentin Bolgam von Rufach (Art und Weise, allerhand Farben zuzubereiten, Frankf. 1562. 8.) — Canedolo (Trattato dei colori occolti, Parma) (Giov. de' Rinaldi (Il mostruosissimo mostro ... diviso in due Trattati; nel primo si ragiona del significato de' Colori ... Ferrara, 1588. 8.) — Robert Boyle (Experimenta et considerationes de coloribus, unter andern, Antw. 1671. 8.) — Ant. Franchi (La Teorica della Pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte ... Lucca 1739. 8.) — Sehr geheim gehaltene, und nunmehr frey entdeckte, experimentirte Kunststücke, die schönsten und raresten Farben zu verfertigen, Zittau und Leipzig 1763. 8. — Die ächte und wahrhafte Färbekunst, Langensalza 1765. 8. — Wilh. Lewis (Seine Historie der Farben, übersetzte aus dem Englischen J. H. Ziegler, Zürich 1766. 8.) — Buchoz (Lettres sur les differentes couleurs qu'on peut tirer des vegetaux, autant pour la Teinture, que pour la Peinture, Par. 1769. 12.) — Ignatz Schiffermüller (Versuch eines Farbensystems entworfen, Wien 1772. 4.) — Von der durch Hrn. Sulzer angeführten Farbenmessung von Hrn. Meyer, findet sich die, in die Göttinger Gelehrten Anzeigen darüber eingerückte Nachricht, in der Bibl. der schönen Wissenschaften B. 4. S. 823 u. f.

Farbengebung. Dieses von dem Hrn. von Hagedorn zuerst gebrauchte Wort ist schiklich, um denjenigen Theil der Kunst auszudrüken, der von den Farben abhängt. Die Farbengebung würde demnach folgende Theile der Kunst unter sich begreifen: 1) Licht und Schatten; 2) das Helle und Dunkle der Farben; 3) die eigenthümlichen und Localfarben; 4) die Harmonie; 5) den Ton; und 6) die Behandlung der Farben. Dieses wird blos zur Erklärung des Worts angemerkt.

Farben.

(Dichtkunst.)

Poetische Farben nennet man alle die Hülfsmittel, deren sich der Dichter bedienet seinen Gegenstand der Einbildungskraft so deutlich darzustellen, als wenn er vor unsern Augen gemahlt wäre, Leben oder Bewegung hätte. Dazu gehören die Bilder, und alle Tropen und Figuren, wodurch die Einbildungskraft lebhafter gerührt wird, als sie durch die eigentliche Beschreibung, durch den natürlichen Ausdruk geworden wäre.

Du Bos meynt, daß die Farben der Dichtkunst das Schiksal der Gedichte bestimmen. Vermuthlich denken einige Dichter eben so, die in der poetischen Mahlerey weder Maaß, noch Ziel, noch Grade beobachten. Ihre Reden sind ein beständiges Gewebe von Bildern und Tropen von der seltsamsten Art. Nicht nur Tugenden und Laster, sondern auch die zufälligsten Begriffe werden zu Personen erhöhet, so daß den Personen selbst wenig zu thun übrig bleibet. Die eigenthümlichen Redensarten werden fast überall vermieden, als wenn sie ganz unbrauchbar wären.

Diese Ueppigkeit hat eine Armuth wichtigerer Vorstellungen zum Grund; das Herz bleibt dabey kalt, und die Einbildungskraft wird so überhäuft, daß sie ermüdet. Solcher Ueberfluß schadet, wie die Verschwendung der Zierrathen am Kopfputz und der Kleidung, durch welche das Auge nicht hindurch dringen kann, um das

Schöne im Gesicht und der ganzen Gestalt zu sehen. Selbst in lyrischen Stüken, die doch den poetischen Farben ihren eigentlichen Ort leihen, schiket sich diese Ueppigkeit so wenig, als im Trauerspiel und in dem heroischen Gedicht.

Der Dichter sollte bedenken, daß aller dieser Schmuk höhern und wichtigern Eindrüken nothwendig muß untergeordnet seyn. Wozu dienete denn endlich die wolausgezierteste Außenseite eines Gebäudes, wenn hinter derselben keine Zimmer wären? Jeder Dichter sollte bedenken, daß ein mit aller Einfalt vorgetragener, wichtiger, das Herz oder den Verstand interessirender Gedanke eine größere Würkung thut, als alle Bilder der Phantasie.

Der rechte Gebrauch der poetischen Farben giebt uns von den Einsichten und dem Geschmak eines Dichters und Redners den zuverlässigsten Begriff. Ein glänzendes Colorit, ohne Stärke der Zeichnung, ohne natürliche Schilderung solcher Gegenstände, die über die Einbildungskraft hineindringen, und wichtige Empfindungen zurüklassen, verräth einen an Kleinigkeiten hangenden Geschmak. Der gänzliche Mangel poetischer Farben ist noch eher zu ertragen, als ihr Ueberfluß. Die größten Dichter, Homer und die tragischen Verfasser der Griechen, haben darin einen großen Geschmak gezeiget, daß sie die hellesten Farben auf die Stellen gesetzt, die zwar des Zusammenhangs halber unumgänglich nothwendig gewesen, aber einen geringen Eindruk ohne diese Erhöhung würden gemacht haben. Wo man dem Verstand und dem Herzen Ruhestellen setzt, da kann die Einbildungskraft gerührt werden.

* *

Wenn man, was Hr. Sulzer hier von den Farben sagt, mit dem vergleicht, was er, in dem Art. Gedicht, über eben diese Materie vorträgt: so scheint er in einem Widerspruche mit sich selbst zu stehen, welches hier der Mühe überhebt, den vorhergehenden Artikel zu prüfen. Man sehe übrigens das VI Kap. des 1ten Art. im 3ten Abschnitt des Ramlerschen Batteux I. S. 201. Ausgabe von 1774. vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 9. S. 282 u. f. — Das von Hrn. S. angeführte Werk des Dubos ist bekannt, und, in Rücksicht auf diese Materie, sehr gut.

Fassung.

(Schöne Künste.)

Jeder besondere Zustand des Gemüthes, der den Vorstellungen und Handlungen einen besondern Ton giebt. Wenn Haller sagt:

Ein wolgesetzt Gemüth kann Galle süße machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut;

so zeiget er diese Würkung zweyer einander entgegengesetzter Fassungen an; der ruhigen, die sich mehr zu angenehmen als unangenehmen Vorstellungen lenkt; und der verdrießlichen, die geneigt ist, alles von der widrigen Seite zu betrachten.

Es ist eine der wichtigsten, obgleich überall in die Augen fallenden Beobachtungen, daß die Urtheile der Menschen und die Eindrüke, welche die Sachen auf sie machen, also ihr Thun und Leiden, vornehmlich durch die Fassung bestimmt werden. So wie derselbe Mensch von dem Geschmak der Speisen ganz anders urtheilet, wenn er hungrig, als wenn er satt ist, so beurtheilet und empfindet man insgemein jede Sache nach Beschaffenheit der Fassung, darin man ist. Dieses hat nicht nur bey den gemeinen Seelen statt, die nie nach wol überlegten Begriffen, sondern blos nach Eindrüken handeln; auch der verständigste Mensch, der, welcher die

die Stimme der Vernunft laut und vernehmlich höret, läßt sich oft durch die Fassung hinreißen.

Wir wollen diese merkwürdige psychologische Erscheinung hier nur in Rüksicht auf ihre Wichtigkeit in Ansehung der schönen Künste betrachten. Bey Verfertigung der Werke der Kunst ist die Fassung derer, auf deren Gemüther man würken will, von großem Gewicht.

Wer mit irgend einiger Aufmerksamkeit auf sich selbst Arbeiten, die Nachdenken erfodern, gethan hat, der weiß, wie sehr die Gemüthsfassung, in welcher man arbeitet, alles erleichtert oder schwer macht. Sich in die zur Arbeit erfoderliche Fassung zu setzen, ist bey jedem Geschäfft der erste und wichtigste Punkt; und die Leichtigkeit, dieses zu thun, ist kein geringer Theil des Genies, und das, was ingenium versatile genennt wird. Man erleichtert sich die Fassung, wenn man die Aufmerksamkeit von allen andern Dingen, als dem vorhabenden Geschäfft abzieht, und dasselbe eine Zeitlang, ehe man an die Ausführung geht, wenn es auch nur ganz summarisch, oder aus einem allgemeinen Gesichtspunkt geschieht, beständig vor Augen hat; welches um so viel leichter geschieht, wenn man erst irgend eine interessante Seite desselben entdekt hat. Ein hoher Grad der vortheilhaften Fassung ist die Begeisterung, von deren Einfluß an seinem Orte gesprochen worden. *) Wenn der Künstler hierin nicht glüklich gewesen, so wird sein Werk nie vollkommen seyn.

Eben so wichtig ist die Fassung derer, auf welche die Gegenstände der Kunst würken sollen. Wer sich in einer vergnügten Laune befindet, den kann man leicht zum Lachen bringen; alles, was man vor ihm sagt, hat doppelte Kraft. Demnach muß in

*) S. Begeisterung.

jedem Werk der Kunst etwas liegen, was diese Fassung hervorzubringen vermag. In der Musik sucht man dieses durch Vorspielen, oder Präludiren zu erhalten, in der Rede durch den Eingang, in einigen Gedichten durch die Ankündigung, in allen Arten der Gedichte und der Reden, so wie auch in allen Gemählden, durch den Ton des Vortrages. Gemählde von sehr ernsthaftem Inhalt müssen schon von weitem, ehe man noch etwas darin unterscheiden kann, das Auge durch einen ernsten Ton rühren, so wie ein Gewitter von weitem durch eine dunkele, drohende Luft angekündiget wird.

Der Redner kann beym mündlichen Vortrag die Fassung seiner Zuhörer am sichersten dadurch bewürken, daß er selbst in dem Ton der Stimme, in der Stellung, in den Gebehrden und Bewegungen die Fassungen vollkommen ausdrükt. Es liegt eine sehr sympathetische Kraft in dem lebhaften Ausdruk einer natürlichen Fassung. Wir können uns, wenn wir einen von Herzen vergnügten, oder durchaus bekümmerten Menschen sehen, selten enthalten, wenigstens einigermaßen uns in dieselbe Fassung zu setzen. Die große Kraft, die eine solche Fassung dessen, der redet, seinen Worten giebt, kann keinem Menschen unbemerkt geblieben seyn. Wer einen schrekhaften Vorfall gleichgültig, oder gar vergnügt erzählt, läuft Gefahr, daß ihm niemand glaubt; der aber in schrekhafter Fassung eine Lüge hervorbringt, findet leicht Glauben. Der Grund dieser Sympathie ist leicht zu entdeken. Der Mensch hat einen natürlichen Hang sich jede Sache, die seine Aufmerksamkeit an sich gezogen, so klar als möglich ist, vorzustellen. *) Wenn wir also einen Menschen von irgend einer Empfindung

*) S. Klarheit.

dung gerührt sehen, so wollen wir auch einen klaren Begriff von seinem Zustand haben; (wenn nur sonst nichts da ist, das die Aufmerksamkeit davon ablenkt;) diesen aber erhalten wir nicht besser, als wenn wir dieselbe Empfindung haben, die er hat. Daher entsteht also eine Bestrehung der Seele sich in dieselbe zu setzen. Nun muß die Fassung, darin wir andre sehen, nichts Unnatürliches oder Widersinnliches haben; denn dieses wird uns anstößig, und verhindert jede Bestrebung, davon gesprochen worden ist, gänzlich. Wenn wir einen Lustigmacher bey ernsthaften Dingen in einer lustigen Laune sehen, so sind wir sehr entfernt, in seine Fassung zu treten.

Es ist demnach einer der wichtigsten Talente des Redners, daß bey dem mündlichen Vortrag alles, was man an ihm sieht und von ihm höret, eine dem Inhalt seiner Rede natürliche Fassung ausdrüke: dadurch rührt und überredet er mehr, als durch das was er sagt. Wie er aber dazu kommen soll, kann ihm nicht durch Regeln gezeiget werden. Man empfehle ihm überhaupt, wenn er Gelegenheit hat, große Redner zu hören, auf die Fassung, in die sie sich setzen können, und auf die große Kraft derselben vorzüglich Acht zu haben, und auch im gemeinen Leben, auf den Ton der Stimme, auf Stellung und Gebehrden der Redenden genau zu merken. Dieses Studium muß der Redner, als seine Experimentalphilosophie mit großem Fleiß treiben. Er wird oft bey den ungelehrtesten Menschen in besondern Fällen eine Kraft zu überreden finden, die ihm wichtige Lehren geben wird, und wird das Studium seiner Kunst in dem Umgang mit eben so viel Vortheil treiben, als in seinem Cabinet.

Fehler.

(Schöne Künste.)

Fehlen heißt eigentlich etwas thun, das von dem Zwek, den man sich vorgesetzt hat, abführet; daher ist in den Werken der schönen Künste dasjenige ein Fehler, was nicht auf den Zwek des Werks hinleitet. In jedem Werke der Kunst liegen Absichten von zweyerley Art: der Stoff des Werks, was wir anderswo den Geist desselben genennt haben, zielt auf Erwekung gewisser Vorstellungen oder Empfindungen ab; in der Form aber oder dem Körper hat jedes wieder seinen eigenen Zwek,*) der jenem untergeordnet ist. Man sieht dieses am deutlichsten an den Werken der Baukunst, wo die eine Absicht auf Bequemlichkeit, die andre auf Schönheit geht. Das Gebäude, oder irgend ein einzeler Theil desselben ist fehlerhaft, in so fern ein oder mehrere Theile zu dem Gebrauch, wozu sie vorhanden, nicht tüchtig genug sind; wie ein Schlafzimmer, in dem man seiner Lage halber wenig Ruhe haben könnte, oder ein Speisezimmer das dunkel wäre, oder die andern zu seiner Bestimmung dienenden Bequemlichkeiten nicht hätte. Eben dieses Gebäude und diese Theile desselben wären aber, bey allen Bequemlichkeiten, die ihre Bestimmung erfodert, fehlerhaft, wenn alles ohne Verhältniß, ohne Regelmäßigkeit, ohne Festigkeit wäre. So verhält es sich mit allen Werken der schönen Künste; denn **Batteux** hat die Sachen nicht genug überlegt, da er gelehrt hat, daß die Baukunst in Ansehung ihres Zweks eine ganz besondere Gattung ausmache. In dieser Kunst ist das, was zum Gebrauch und zur Bequemlichkeit gehört, der Geist des Werks, das gute Ansehen aber der Körper; da in jedem andern Werke,

*) Man sehe den Artikel Einförmigkeit.

Werke, die Vorstellungen, die der Künstler erweken will, die Seele; die Schönheit aber, die Regelmässigkeit, das fließende und angenehme Wesen der Form, den Körper ausmachen.

Die Fehler, die dem Geist eines Werkes der Kunst ankleben, sind Fehler, die nicht der Künstler, sondern der Mensch begeht, gemeine Fehler, die er mit allen andern Menschen gemein hat, die in ihren Handlungen und Unternehmungen ihres Zweks verfehlen. Der Baumeister, der eine Küche baute, in welcher man nicht ohne Gefahr Feuer unterhalten könnte, hätte nicht einen Kunstfehler begangen, sondern einen Fehler gegen die allgemeine gesunde Vernunft. Der Dichter, der Mitleiden erweken will, und zu dem Ende Gegenstände mahlt, die Ekel machen, fehlt nicht gegen die Regeln der Poesie, sondern er handelt gegen die Vernunft. Dergleichen Fehler also sind nicht ästhetische Fehler, sie gehen eigentlich nicht den Geschmak, sondern nur den Verstand an. Sie sind so mannigfaltig, als der Irrthum überhaupt ist.

Die eigentlichen Kunstfehler, die wir ästhetische Fehler nennen, betreffen das Außerliche, oder den Körper der Werke; denn nur darin fehlt der Künstler, als Künstler. Die Natur und die Mannigfaltigkeit dieser Fehler zu erkennen, darf man nur überlegen, was eigentlich das Aesthetische in den Werken der Kunst seyn soll. Es ist eine solche Anordnung, ein solcher Vortrag, eine solche Ausbildung der, dem Werke wesentlichen, Vorstellungen, die sie geschikt macht, auf die sinnliche Vorstellungskraft vortheilhaft zu würken. Ein Werk der Kunst ist ästhetisch vollkommen, wenn die Vorstellungen, die es erweken soll, auf die leichteste, lebhafteste, dauerhafteste und überhaupt das Gemüth einnehmendste Art, erwekt werden. Dieses zu erhalten ist das eigentliche Werk des Geschmaks, da jene Vorstellungen selbst ein Werk des Verstandes und des Genies sind.

Um die ästhetischen Fehler zu vermeiden, muß man die Natur, jeden Trieb und jede Lenkung der untern Seelenkräfte *) kennen. Man kann Fehler begehen, die dem natürlichen Verfahren, oder der Art, wie diese Kräfte sich äußern, geradezu zuwider sind; diese sind wesentliche Fehler; man kann aber auch solche begehen, die ihnen die Vorstellung blos schwer machen, diese sind weniger wesentlich. Diese doppelte Beschaffenheit haben die ästhetischen Fehler mit den philosophischen gemein; diese sind entweder würkliche Widersprüche, oder sie sind bloße Mängel, wodurch zwar die Begriffe und Urtheile sich unter einander nicht aufheben oder zerstöhren, aber doch unbestimmt, ungewiß und verworren werden. Auch hier kann die Baukunst die nöthigen Erläuterungen geben; denn da kann man die wesentlichen und zufälligen Regeln am deutlichsten erkennen. Wenn das, was seiner Natur nach gerade, oder senkrecht, oder bleyrecht seyn soll, krumm oder hängend ist; wenn das, was seiner Natur nach ganz seyn soll, gebrochen wird: **) so begeht der Baumeister wesentliche Fehler, die sehr beleidigen; wenn er aber in den Verhältnissen fehlet, wenn er zu zierlich, oder zu kahl wird, wenn in dem Ganzen nicht einerley Geschmak, oder nicht genug Harmonie ist: so begeht er weniger wesentliche Fehler. Es wäre für die Critik nicht unwichtig, die

*) Der bestimmte Begriff dessen, was man die untern Seelenkräfte nennt, muß aus der Philosophie geholt werden. Diejenigen, welche die Wolffischen oder Baumgartenschen Schriften noch nicht kennen, werden dahin verwiesen.

**) S. Baukunst; Gebälke.

die verschiedenen Arten der Fehler in jeder der beyden Hauptgattungen näher zu bestimmen und genau zu benennen. Hier kann es genug seyn, den Kunstrichtern den nöthigen Wink dazu gegeben zu haben.

Fein.

(Schöne Künste.)

Man nennt im eigentlichen Verstande dasjenige Fein, was in seiner Art zwar bestimmte und klare, aber nicht starke Eindrüke auf die Sinnen macht, so daß schon scharfe Sinnen zu bestimmter Empfindung desselben erfodert werden, wie ein feiner Ton, ein feiner Geruch, ein feiner Faden. Im figürlichen Sinn nennt man also dasjenige Fein, was eine etwas scharfe Vorstellungskraft erfodert, um den gehörigen Eindruk zu machen, was denen, die nicht genau aufmerken, leicht unbemerkt bleibt. So ist ein feiner Gedanken der, dessen Richtigkeit nur durch einen merklichen Grad der Scharfsinnigkeit entdekt wird. Das Feine ist dem Groben entgegen gesetzt, das sich stark fühlen läßt, und auch gröbern Sinnen nicht entgeht.

Es liegt in der Natur der Vorstellungskräfte, daß diejenigen, die eine große Fertigkeit in jeder Art der Vorstellungen erlangt haben, von dem Feinen angenehmer gerührt werden, als von dem zu merklichen. Sowol für die äußern, als für die innern Sinnen, werden rohe Menschen von solchen Dingen angenehm gerührt, die geübtern schon zu gemein und nicht fein genug sind. Der Künstler also, der für geübte und scharfe Kenner schreibt, muß das Feinere seiner Kunst besitzen, und überhaupt einen feinen Geschmak haben, so wie der, der einem scharfsinnigen Mann schmeicheln will, ihn nicht grob, sondern auf eine verdekte Art loben muß.

Also ist das Feine eine ästhetische Eigenschaft, wodurch einige Gedanken oder Vorstellungen ihre rechte Annehmlichkeit erhalten. Das Feine liegt aber entweder in der Vorstellung selbst, oder in der Art, wie sie vorgetragen wird, nämlich in der Wendung und in dem Ausdruk. Ein Gedanken ist fein, wenn seine Kraft von Begriffen herkommt, die nur Scharfsinnige fassen. Zum Beyspiel kann das Lob dienen, welches Euripides aus dem Munde des Adrastus dem Eteokles beylegt: *Er liebte das Vaterland — — die Bösen haßte er, nicht den Staat; denn er machte einen Unterschied zwischen der Republik, und denen, die sie durch eine üble Verwaltung der Sachen verhaßt machen.* *) Zum Beyspiel einer sehr feinen Wendung des Lobes kann das Compliment dienen, das Horaz dem Dichter Alcäus macht. Mitten im Schreken, den der römische Dichter aus augenscheinlicher Lebensgefahr gehabt, und da er schon einen gewissen Tod erwartet, sich auch schon das dunkle Reich der Schatten lebhaft vorstellt, sieht er dort nur vorzüglich den Alcäus, und bemerkt fürnehmlich die Wunder seiner Lieder. **) Durch den Ausdruk kann ein gemeiner Gedanken fein werden, wenn ihm etwas, das auf eine feine Art reizet, beygemischt wird. Davon kann folgendes, aus dem eben angeführten Trauerspiel des Euripides, zum Beyspiel dienen. †) Die argivischen Matronen bitten die Aethra, ihren Sohn zu bewegen, daß er ihnen die Leichname ihrer erschlagenen Söhne ausliefere. *Auch du, sagen sie, hast ehedem aus den lieblichen Umarmungen deines Gemahls einen Sohn gebohren.* Wie viel feiner ist dieses, als das gemeine, auch du

*) Euripid. in dem Trauerspiel ἱκετιδες.
**) Hor. Lib. II. Od. 13.
†) vs. 55. 56.

du bist Mutter. Der angeführte Dichter ist vorzüglich reich an Gedanken, die durch den Ausdruk fein werden. Wie fein ist nicht folgendes, ebenfalls durch Einmischung angenehmer, und an sich feiner Nebenbegriffe. Er vergönnte seiner Tochter aus den Freyern den zu wählen, auf den die lieblichen Eingebungen der Venus ihre Neigung lenken würden.*) Dadurch giebt der Dichter auf eine angenehme Weise zu verstehen, daß die Wahl eines Gatten durch ein gewisses nicht zu bestimmendes Gefühl, das aus Wollust entspringt, geleitet werde.

Zum feinern Ausdruk gehören überhaupt die Wörter, die entweder die Hauptbegriffe selbst, oder einige Nebenbegriffe, durch scharfsinnige Bilder, oder durch andre nur geübten Kennern recht fühlbare Umwege mehr merken lassen, als geradezu anzeigen. Was durch fast unmerkliche Anspielungen, durch ganz leichte flüchtige Zeichen, aber doch sehr richtig und bestimmt angezeiget wird, gehört hiezu.

Es giebt gemeinen Vorstellungen ein reizzendes Wesen, und eine Neuheit, wodurch sie sehr angenehm werden, und ist deßwegen da zu brauchen, wo die Sachen selbst wenig reizendes haben. Personen von feinem Witz können auch die gemeinsten Sachen dadurch interessant machen. Daher ist der eigentliche Sitz des Feinen in den Werken des Geschmaks in den Materien und auf den Stellen, wo die Vorstellungskraft, wegen des geringen Gewichts der Sachen selbst, sinken könnte; besonders in dramatischen Stüken da, wo die Handlung etwas ruhig fortgeht.

Wo aber die Sachen selbst sehr wichtig, pathetisch, oder sehr ernsthaft sind, da ist das Feine weniger nöthig, und würde auch unnatürlich seyn, weil eine ernsthafte, oder empfindungsvolle Gemüthsfassung ihm entgegen ist. Das Große, das Pathetische, das Erhabene, kann selten mit dem Feinen verbunden seyn. Wer dabey fein seyn wollte, der würde verrathen, daß er das Starke und Große nicht mit voller Kraft fühlt.

Ueberhaupt gehört das Feine unter die Würze der Gedanken, wovon man leicht einen schädlichen Aufwand machen kann. Personen, die für jeden Gedanken eine feine Wendung und einen feinen Ausdruk suchen, fallen in das Gezierte; und eine zu große Begierde sich immer fein auszudrüken verleitet auch auf das Spitzfündige, welches eigentlich das falsche Feine ist.

*) Iphig. in Aul. vſ. 68. 69.

Feinsäulig.

Baukunst.

Dieses Wort braucht Goldmann um dasjenige auszudrüken, was die griechischen Baumeister durch das Eustylon anzeigten, nämlich diejenige Säulenweite, die den Gebäuden das beste Ansehen giebt.*) Die Alten machten diese Säulenweite von sechs und einem halben Model, so daß der Raum zwischen zwey Säulen $2\frac{1}{4}$ Säulendike war.**) Die neuen Baumeister binden sich nicht so genau an die Verhältnisse, welche die Alten angegeben haben.

Felder.

Baukunst.

Vertiefungen mit erhabenen Einfassungen und verschiedenen Verzierungen, die in der Baukunst an den Deken angebracht werden, um das Glatte zu unterbrechen. Ungeachtet der großen Einfalt, die den Charakter der griechischen Bauart ausmacht, suchten die griechischen Baumeister das Glatte an den Deken zu vermeiden. Sowol

*) S. Säulenweite.

**) Vitruv. L. III. c. 2.

Sowol die geraden, als die gewölbten Deken wurden insgemein in viel Viereke eingetheilt, deren jedes seine Einfassung hatte, innerhalb aber vertieft und mit Zierrathen geschmükt war. In der Rotonda in Rom, dem ehemaligen Pantheon, ist das Gewölbe der Cupel in solche vierekigte Felder eingetheilt; und ehedem war jedes vertiefte Vierek mit einer aus Metall gegossenen (und vermuthlich verguldeten) Rose ausgeziert. Auch kleinere Deken, wie die Deken der Säulenlauben, sogar die untere Seite des Unterbalkens und das Kinn, oder die untere Fläche der Kranzleisten an Gebälken, wurden in Felder eingetheilt, die die Römer Lacus, Lacunas, (d. i. Löcher) Vertiefungen nennten. Diese Felder geben den Gebäuden ein sehr reiches Ansehen.

Die neuern Baumeister der vorigen Zeiten haben sowol gerade, als gewölbte Deken durch Gyps und Stukarbeit in Felder eingetheilt, welches gegenwärtig aus der Mode gekommen, weil man insgemein dafür Dekengemählde anbringt. Nur an den Unterbalken und an den Kranzleisten hat man die Felder beybehalten.

Gegenwärtig theilet man auch die Wände der Zimmer, die entweder vertäfelt, oder mit Marmor bekleidet sind, in Felder ein, die aber nicht so vertieft und größer sind, als die Dekenfelder. Dergleichen Felder nennen die französischen Baumeister compartimens, und man kann bey Daviler eine große Mannigfaltigkeit von Zeichnungen zu solchen Feldern antreffen. Die Tapeten haben inzwischen diese Arten der Wände etwas aus der Mode gebracht.

Feld heißt in der Baukunst überhaupt an einer Wand oder an einer Deke jede gerade Fläche, die eine etwas hervorstehende Einfassung hat. Daher auch die Fläche der Giebel, die rings herum mit einem Gesims eingefaßt ist, Giebelfeld genennt wird.

Fenster.

(Baukunst.)

Oeffnungen in Gebäuden für das einfallende Licht. Sie sind zur Bequemlichkeit nothwendig, können aber auch zugleich zur Verschönerung eines Gebäudes dienen, dessen Außenseiten weder mit Säulen noch Pfeilern verziert sind, und die ein allzukahles Ansehen haben würden, wenn das Einförmige nicht durch eine geschikte Austheilung der Fenster unterbrochen wäre.

Der Baumeister muß bey Anlegung der Fenster auf ihre doppelte Bestimmung, nämlich ihren wesentlichen Nutzen zur Erleuchtung, und ihre Verschönerung der Außenseiten acht haben. Beydes verdienet eine nähere Betrachtung. In Ansehung der Erleuchtung muß man voraussetzen, daß ein Zimmer sowol Ueberfluß, als Mangel an Licht haben könne. Das letzte ist außer Zweifel; das erstere wird durch die Grundsätze der Mahlerkunst offenbar, nach welchen der Ueberfluß des Lichts ein Gemählde matt macht. In einem Zimmer nehmen sich die Personen und Sachen bey einem gemäßigten Lichte besser aus, als beym überflüßigen, welches auch in andern Umständen blendet.

Der Baumeister hat also hierin sich zu bemühen, daß er das rechte Maaß treffe. Dieses geschiehet, wenn die Wand, an welcher die Fenster sind, ohngefehr eben so viel dem Lichte verschlossenen, als offenen Raum hat, oder auch etwas mehr, so daß allemal zwischen zwey Fenstern ein Pfeiler stehe, der wenigstens die Breite eines Fensters habe. Es ist eine unangenehme Sache, wenn ein Zimmer einer Laterne gleichet, und dem

Licht überall offen steht. Auch soll man ohne die höchste Noth, die Fenster nicht an zwey auf einander stossenden Wänden machen; denn dadurch bekömmt das Zimmer zwey sich kreuzende Lichter, welches unangenehme doppelte Schatten und Halbschatten verursachet, und in vielen Fällen blendet. Man thut so gar wol, wenn man die Erleuchtung von zwey einander gegenüber stehenden Wänden vermeidet.

Bey der Erleuchtung hat man auch auf die Größe der Fenster zu sehen; diese aber muß der Höhe der Zimmer angemessen seyn. In ordentlichen Wohnzimmern, die zwölf bis vierzehn Fuß hoch sind, scheinet die Höhe der Fenster von ohngefehr acht Fuß die beste zu seyn. Ihre beste Stellung aber scheinet die zu seyn, da von dem obersten Rande des Fensters bis an die Deke ein Raum von zwey bis drittehalb Fuß ist, wodurch denn auch die Höhe der Brüstung bestimmt wird. Damit aber die Winkel an den halben Pfeilern, und der Platz hinter den ganzen Pfeilern nicht gar zu dunkel werden, so muß man die Ausschnitte der Fenster schräge machen, und die Pfeiler inwendig verschmälern, und dieses desto mehr, je diker die Mauern sind. Die Schmiege ist hinlänglich, wenn auf jeden Fuß der Mauerdike zwey Zoll gerechnet werden.

Es geschieht sehr oft, daß die äussere Anordnung der Fenster mit der innern streitet, so daß jede für das Fenster einen besondern Platz fodert. In diesen Fällen hat der Baumeister die größte Ueberlegung nöthig. Denn da ein Fehler unvermeidlich ist, so kömmt es darauf an, daß er am geschiktesten verstekt werde. Wenn z. B. das äußere eine Anordnung der Fenster erfoderte, wodurch in einem Zimmer die beyden Winkel an den lezten Fenstern ungleich würden, welches allemal ein Fehler wäre, so könnte man sich einigermaßen durch Verstärkung oder Verschwächung der innern Mauern, die das Zimmer einschließen, helfen, wovon man in der, in dem Artikel Alcove befindlichen, Zeichnung eine Probe sehen kann.

Ueberhaupt muß man, wo es immer möglich ist, den Fehler lieber inwendig, als von außen hinbringen. Sollten aber wichtige Ursachen dieses hindern, so muß man ihn von außen durch geschikte Hülfsmittel zu verbergen suchen.

Die alten Griechen und Römer liebten in den Zimmern ein von der Höhe einfallendes Licht; so daß die Fenster in hohen Zimmern erst zwölf oder mehr Fuß von der Erde angelegt, und ziemlich klein waren. Diese Erleuchtung hat ihre Vortheile, wiewol sie wenig mehr gebraucht wird, indem man jetzo die Aussichten aus den Zimmern liebet.*)

Die äußere Anordnung der Fenster erfodert die meiste Ueberlegung. Sie geben den Außenseiten, die nicht mit Säulen oder Pilastern geziert sind, das vornehmste Ansehen, und vertreten die Stelle der Felder an einer geraden Fläche. Sie müssen nach den Grundsätzen der Regelmäßigkeit und der Eurythmie gesetzt, und nach den guten Verhältnissen und der Zusammenstimmung angelegt werden.

Die Regelmäßigkeit erfodert, daß alle Fenster eines Geschosses auf gleichen waagerechten Linien stehen, und gleich groß seyen, wiewol dieses leztere bisweilen eine Ausnahme leidet. Ferner, daß die Gewände alle senkrecht, und daß die Fenster der verschiedenen Geschosse gerade auf einander treffen. Denn es wäre ein sehr beleidigender Fehler, wenn hierin etwas versehen würde. Die Regeln der guten Verhältnisse erfodern, daß

*) S. Winelmanns Anmerkungen über die Baukunst der Alten S. 41.

weder die Oeffnungen, noch das Volle der Mauer zu sehr hervorsteche. Es scheinet allemal besser zu seyn, eher mehr volle Mauer, als Fenster zu machen, welches auch der innern Erleuchtung zu statten kömmt.

Bey einem Gebäude, wo von aussen immer auf die ganze Masse gesehen wird, ist das Einfache dem Ueberladenen allezeit vorzuziehen. Eine Außenseite ohne alle Fenster, oder mit sehr wenigen, ist auch bey dem großen oder fast gänzlichen Mangel des Mannigfaltigen ganz erträglich, da hingegen der Ueberfluß der Fenster und andrer zum Mannigfaltigen gehörigen Stüke, ekelhaft ist.

In gemeinen Wohnhäusern läßt sich die Anzahl der Fenster in einer Reyhe der Außenseite leicht bestimmen. Man theilet die ganze Breite der Außenseite durch die doppelte Zahl der Füße einer Fensterbreite, oder durch dieselbe Zahl etwas größer genommen; der Quotient giebt die Anzahl der Fenster. Wir wollen den Fall setzen, ein Gebäude sey 56 Fuß breit, und man habe die Breite der Fenster auf 4 Fuß gesetzt: so theile man 56 durch 8. Der Quotient 7 zeiget an, daß sieben Fenster müssen angebracht werden. Alsdann ist in der Breite der Außenseite so viel Mauer, als Oeffnung. Wollte man weniger Fenster haben, so theile man die Breite der Außenseite durch eine etwas größere Zahl. Wenn z. B. die Länge der Seite 80 Fuß wäre, und die Fensterbreite wäre 4 Fuß, so theile man sie nicht durch 8, sondern durch 10, so hätte man 8 Fenster, und alle Fenster zusammen machten die Summe der Oeffnungen 32 Fuß; die Summe der Pfeiler aber wäre 48 Fuß.

Hiebey kommen aber verschiedene Betrachtungen vor, die zu wichtigen Ausnahmen dieser Regeln Gelegenheit geben. Erstlich ist in den Hauptaußenseiten, wo die Thüren und Portale stehen müssen, eine ungerade Zahl der Fenster nöthig: dieses erfodert die Eurythmie, damit die Thüre in die Mitte kommen könne. Darnach muß sich die Eintheilung der Außenseiten in Fenster und Pfeiler richten. Daher muß man die Länge der Außenseiten allemal durch eine solche Zahl theilen, daß der Quotient eine ungerade Zahl werde, z. E. 5, 7, 9, 11. Dieser Betrachtung zu gefallen muß man entweder die Breite der Pfeiler oder der Fenster etwas vermindern, oder vermehren. Wir wollen setzen, die Breite der Außenseite sey 48 Fuß, und man könnte dem Fenster höchstens 4 Fuß Breite geben. Wollte man nun die Zahl 48 durch 8 theilen, so bekäme man für die Anzahl der Fenster 6, welches eine gerade Zahl ist. Daraus aber folget, das man entweder 5 oder 7 Fenster machen müsse. Zu einem von beyden muß man sich entschließen. Leidet es die innere Einrichtung, so muß man allemal die kleinere Zahl der größern vorziehen. Gesetzt also, man wollte nur 5 Fenster machen: so nähmen sie 20 Fuß von der Breite ein, die Pfeiler aber 28 Fuß, welches für einen Pfeiler $5\frac{3}{5}$ Fuß gäbe. Fände man nun, daß die Pfeiler für die innere Erleuchtung zu groß wären, so muß man auf Mittel bedacht seyn, durch einen Kunstgriff diesem Fehler abzuhelfen.

Man setze den Fall, die höchste Breite der Pfeiler soll $4\frac{1}{2}$ Fuß seyn, so daß alle fünf Pfeiler $22\frac{1}{2}$ Fuß betrügen, so blieben von dem Raum, den sie einnehmen müssen, noch $5\frac{1}{2}$ Fuß übrig. Diese suchte man dergestalt in die Mitte zu bringen, daß man dem Fenster in der Mitte etwa einen halben Fuß mehr, jedem Pfeiler daran etwa anderthalb Fuß mehr, und den beyden halben Ekpfeilern das übrige gäbe. Diese Ungleichheit aber läßt sich sowol von außen, als auch, wenn man es nöthig findet, von innen versteken. Von außen, wenn

wenn man die breiten Pfeiler am mittlern Fenster durch Verkröpfung oder Wandpfeiler in eine Gleichheit mit den andern bringt; von innen durch Verstärkung der Mauer, wie schon vorher erinnert worden.

Wenn die ganze Breite oder Länge der Außenseite sich nicht so will theilen lassen, daß der Quotient eine ungerade Zahl wird, so kann man sich auch dadurch helfen, daß man gleich einen Theil für die besondere Mitte des Gebäudes davon nimmt, daß das übrige einen geraden Quotienten bekomme; alsdenn sucht man die abgeschnittene Zahl für die Mitte auf eine geschikte Weise einzutheilen, wie vorher erinnert worden. Z. E. Die Länge wäre 96 Fuß, und man wollte sie gerne durch 8 theilen, das ist, jedem Fenster 4 Fuß, und jedem Pfeiler eben so viel geben. Weil nun auf diese Weise ein gerader Quotient herauskäme, so nehme man 16 Fuß für die Mitte ab, und theile den Rest 80 durch 8, so bekömmt man die Anzahl der 8 Fenster. Die Mitte, welche 16 Fuß beträgt, sondere man durch Vortretung oder Einziehung von dem andern ab, und suche ihr eine besondere geschikte Eintheilung zu geben. Sollte, nachdem alles festgesetzt worden ist, sich finden, daß das mittelste Fenster dem guten Ansehn zum Schaden zu breit oder zu schmal ist, so kann man ihm im ersten Fall durch eine schmälere, im andern durch eine breitere Einfassung etwas helfen.

Die Methode, welche man an vielen Wohnhäusern braucht, da man der geraden Zahl Fenster nicht hat ausweichen wollen, die Thüre an ein Ende der Außenseite zu setzen, giebt oft der innern Eintheilung ziemliche Vortheile; doch steht sie nicht allzu gut für das Ansehen der Außenseite.

Mit der Höhe der Fenster ist der Baumeister weniger gezwungen; weil er die Höhe des ganzen Gebäudes mehr in seiner Gewalt hat, als die Breite desselben. Es muß aber die Höhe sowol des ganzen Gebäudes, als jedes Geschosses so genommen werden, daß zwischen zwey über einander stehenden Fenstern eine hinlängliche Masse Mauer sey, ohngefehr so hoch als ein Fenster, und daß die Gebälke oder Gesimse, die über den Fenstern weggehen, ihren vollen Platz haben, und das Fenster nicht einzudruken scheinen. Am allerungereimtesten ist der Fehler, der doch in einigen prächtigen Gebäuden, wie an dem Königl. Schlosse in Berlin, begangen worden, da die obersten Halbfenster in das Gebälke hineintreten.

Ueber das Verhältniß der Höhe der Fenster zu der Breite haben wir wenig anzumerken. Man hat gefunden, daß diejenigen Fenster am besten stehen, welche ohngefehr halb so breit, als hoch sind. Merklich höher, bekommen sie ein zu leichtes Ansehen, und nähern sich dem Ansehen bloßer Ritzen in der Mauer. Merklich niedriger scheinen sie zu schwer und zu plump. Indessen lehrt die Erfahrung, daß die halben Fenster in attiken und halben Geschossen, wenn sie ohngefehr so hoch wie breit, oder etwas höher sind, das Ansehen der Gebäude eben nicht verderben.

In Ansehung der Figur gehen die meisten Stimmen der Kenner auf das vierekigte; die am ekelsten sind, verwerfen alle Fenster mit Bogen, sie seyen völlig oder gedrükt. Diese scheinen den feinesten Geschmak zu haben. Doch kann man nicht sagen, daß die sehr niedrige Bogen die Schönheit der Fenster ganz verstellen.*) Fenster mit völlig halbrunden Bogen, zumal wenn sie enge an einander stehn, und Bänder oder Gesimse über die Fenster hinlaufen, haben in der That etwas sehr beleidigendes. Dieses

 haben

*) S. Oeffnung.

haben die Alten so sehr gefühlt, daß sie nicht einmal ihre Thüren mit Bogen gemacht haben.

Uebrigens hat ein Baumeister in Ansehung der Verzierung, der Verhältniß und des Ansehens der Fenster in Rüksicht auf die Schönheit der Aussenseiten, und der Uebereinstimmung mit den Säulenordnungen verschiedenes zu überlegen.

Da die Fenster denjenigen Außenseiten, die weder Säulen noch Wandpfeiler haben, das meiste Ansehen geben, so muß man sich wundern, daß noch keinem Baumeister eingefallen ist, einen Versuch zu machen, nach Anleitung der Säulenordnungen dergleichen Fensterordnungen zu entwerfen. Wem ein solcher Versuch gelünge, der würde der ganzen Baukunst eine Erweiterung, und den Baumeistern eine große Erleichterung verschaffen. Folgende hiezu gehörige Anmerkungen können den Weg dazu bahnen.

Man könnte vier Hauptfensterordnungen machen, welche sowol in ihren Verhältnissen, als Verzierungen, eben so stark von einander unterschieden wären, als die Säulenordnungen. Die erste Ordnung könnte auf Kirchen eingerichtet werden; die andre auf große Palläste; die dritte auf ansehnliche Land- und Wohnhäuser; und die vierte auf gemeine Häuser. Das Wesentliche jeder Ordnung wäre das Verhältniß der Höhe zur Breite, wodurch zugleich die Höhe des ganzen Geschosses bestimmt würde. Jede Ordnung könnte etwa zwey Nebenabtheilungen haben, welche von der Figur der Fenster, je nachdem sie einen gebogenen oder geraden Sturz hätten, und von den Verzierungen hergenommen würden. Für jede Ordnung müßten zwey oder drey der besten Verhältnisse für die Fensterweiten bestimmt werden, und eben so viel für ihre Anzahl auf einer Seite. Endlich müßten auch alle Gesimse, Gebälke und andre Verzierungen der Außenseiten nach Maaßgebung jeder Ordnung bestimmt werden, damit der Baumeister, sobald er die Fensterordnung für sein Gebäude festgesetzt, sogleich für dessen ganze Bauart gewisse Vorschriften hätte.

In Ansehung der Verzierungen der Fenster hat bald jeder Baumeister etwas besonderes. Sie sind von dreyerley Art, entweder bloße Einfassungen, oder Einfassungen, Bänke und Gesimse, oder diese mit Giebeln. Daß sie nothwendig eine Einfassung haben müssen, ist an einem andern Orte bewiesen worden.*) Die Einfassungen können auf vielerley Art seyn, und müssen sich in der Menge und den Verhältnissen nach den Ordnungen richten. Die allereinfacheste Verzierung ist eine um alle vier Seiten gleich herumlaufende Einfassung. Hiernächst, eine solche Einfassung nur von drey Seiten, von unten aber hervorstehende Fensterbänke mit oder ohne Kragsteine. Noch etwas mehr sind sie verziert, wenn zu der letztern Art noch ein Gesims mit Fries über den Sturz kömmt, wo denn die obere Einfassung den Unterbalken, der darüber stehende Theil den Fries, und das obere Gesims den Kranz vorstellt, deren Verhältnisse, nach Anleitung der Ordnungen, aus der Höhe des Fensters leicht zu bestimmen sind. Noch weiter wird die Verzierung getrieben, wenn zu obigen noch dieses hinzukömmt, daß man die ganze Brüstung unter dem Fenster als ein Postament vorstellt, in welchem Fall aber nothwendig das Geschoß von dem unterliegenden durch ein Band oder Gesims muß abgesondert seyn. Endlich kann man auch zu allem vorhergehenden noch Giebel über die Fenstergesimse setzen, die man entweder alle

*) S. Oeffnung.

alle gleich, oder abwechselnd dreyekigt und gebogen macht. Indessen scheinen doch die Giebel der Fenster, ob sie gleich von allen neuern Baumeistern gebraucht worden, der edlen Einfalt entgegen. Sie überhäufen eine Außenseite mit gar zu viel Dingen. Sie sind höchstens da erträglich, wo die Fenster etwas weit aus einander stehen, wo die Geschosse nicht mit Bändern abgetheilt sind, und wo die ganze Außenseite höchst einfach ist, wie an dem Opernhaus in Berlin. Am allerumgereimtesten aber sind Fenster mit rundem Sturz und mit geraden Gesimsen oder gar mit Giebeln verziert. Die gothische Bauart hat nichts ungereimteres aufzuweisen.

Man findet oft, daß zur Verzierung der Fenster ordentliche Wandpfeiler oder gar Säulen gebraucht werden, welches aber ein schlechter und mit keinem einzigen guten Grunde zu rechtfertigender Geschmak ist, ob man gleich das Ansehen eines Michael Angelo und Palladio dafür anführen kann. Noch unnatürlicher wird dieser Fehler, wenn diese Säulen einen Bogen tragen, wie an den großen Fenstern des Berlinischen Schlosses über den Portalen nach dem sogenannten Lustgarten zu. Es ist nicht leicht etwas ungereimteres in die Baukunst zu bringen als dieses.

Fermate.

(Musik.)

Ist in einer oder mehrern Stimmen eines Tonstüks eine Stelle, wo der Ton nach Belieben über die Geltung der Note angehalten, und mit verschiedenen Verzierungen gedehnt wird. Ueber die Note, worauf die Fermate fällt, wird dieses Zeichen 𝄐 gesetzt. Die Hauptstimme hält entweder den Ton blos an, oder macht Zierrathen, welche Singcadenzen genennt werden, auf derselben, binnen welcher Zeit die andern Stimmen entweder ganz inne halten, oder nur den Ton fortdauren lassen. Die verschiedenen Arten, wie der Sänger diese Fermate zu behandeln hat, findet man in Hrn. Agricolas Anmerkungen zu Tosis Singkunst angezeiget.

Die Fermate dienet den Ausdruk starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausrufung, zu unterstützen. Sie unterbricht den Gesang, wie man etwa in starkem Affekt nach einer Ausrufung etwas mit der Rede innhält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. Der Sänger muß auf der Fermate den Ton entweder mit gleicher Stärke aushalten, oder nach und nach verschwächen, oder verziehen, nachdem der Affekt es erfodert. Man sehe hierüber, was Quanz in seiner Anleitung zum Flötenspielen, und Bach in dem Versuch über die beste Art das Clavier zu spielen, angemerkt haben.

Fernsäulig.

(Baukunst.)

Drükt die Säulenweite aus, welche die Griechen araeostylon nennten, nach welcher die Säulen mehr als acht Model aus einander stunden, so daß der Raum zwischen zwey Säulen über drey Säulen dike war. Die Alten glaubten, die Säulen könnten, ohne daß das Ganze ein mageres Ansehen bekäme, nicht viel weiter als acht Model aus einander stehen. Wer ein Auge hat, das Verhältnisse zu empfinden vermag, wird ihrem Geschmak darin Beyfall geben.

Feuer.

(Schöne Künste.)

Durch diesen metaphorischen Ausdruk wird diejenige Lebhaftigkeit der Seelenkräfte ausgedrükt, die eine schnelle Würksamkeit, sowol der Vorstellungs- als der Begehrungskräfte hervorbringt. In diesem Zustande folgen die Begriffe schnell auf einander, sie drängen sich hervor, die Seele würkt und begehrt mit Heftigkeit, so daß auch dadurch das Geblüt schneller angetrieben, und eine Vermehrung der innerlichen Wärme des Körpers gespührt wird. Ein geringerer Grad des Feuers wird die Lebhaftigkeit, ein stärkerer die Wuth, die Begeisterung genennt.

In so fern dieser Zustand des Gemüths durch ästhetische Gegenstände hervorgebracht wird, und auf die Bearbeitung derselben einfließt, gehört die Betrachtung seines Ursprungs und seiner Würkung zur Theorie der Künste. Denn es ist bekannt genug, was für vortheilhaften Einfluß dieser Zustand auf die Werke des Geschmaks hat.

Einigen Menschen ist dieses Feuer angebohren. Ihre Nerven haben mehr Reizbarkeit, als andrer Menschen; sie sind in ihren Begierden heftig. Was andre mit Ruhe angenehm oder unangenehm empfinden, erwekt bey diesen starke Begierden und starken Abscheu. Aus geringer Veranlassung erfolget ein allgemeines Bestreben aller Seelenkräfte, die sich auf ein Ziel, wie in einem Brennpunkt, vereinigen. Von dieser Art scheinen Homer, Aeschylus, Demosthenes und Michael Angelo gewesen zu seyn; unter den Neuern besitzet Voltaire diese Gabe der Natur vorzüglich.

Andre, von Natur weniger empfindlich, werden nur bey seltenern Gelegenheiten in diese Lebhaftigkeit gesetzt, die in ein Feuer ausbricht. Ihre Seele scheinet nicht von allen Seiten her empfindlich, und ihre Nerven nur für gewisse Gegenstände stark reizbar. Es geschieht nur bey ganz besondern Veranlassungen, und durch eine besondere Verbindung der Umstände, daß ihre ganze Seele in außerordentliche Würksamkeit gebracht wird. Bey dem einen thut der Schall der Posaune, und das Feldgeschrey diese Würkung; bey dem andern der Klang der Weingläser, oder der Reiz einer schönen Gestalt. Einen andern lokt der Glanz des Ruhms zur Anstrengung seiner Kräfte. Diese sehen wir bey solchen besondern Gelegenheiten in dem Feuer der Einbildungskraft. Jene größere Köpfe aber scheinen durch jeden starken ästhetischen Gegenstand leicht aufzubringen.

Da wir die allgemeinen und besondern Ursachen dieses geistlichen Feuers in den Artikeln Begeisterung und Einbildungskraft bereits näher betrachtet, auch verschiedenes von seinen Würkungen auf den Geist angemerkt haben, so wollen wir hier seine Würkungen, in so fern man sie in den Werken des Geschmaks findet, etwas umständlicher betrachten. Man erkennt aber das Feuer, in welchem der Künstler gearbeitet hat, sogleich an einem kühnen, etwas wilden, und wenn es sehr stark gewesen ist, etwas ausschweifenden Wesen. In den zeichnenden Künsten gebührt es kühne und kernhafte Striche, die mit wenigem viel ausdrüken: Dreistigkeit und Lebhaftigkeit in den Stellungen und Bewegungen der Figuren; ein mehr ekigtes als sanft laufendes Wesen in den Umrissen; starke Massen des Hellen und Dunkeln; starke Lichter und Schatten. Alles gekünstelte, fein ausgezeichnete, vertriebene und verblasene Wesen ist fern von der Würkung des Feuers. Die meiste Stärke liegt in den Hauptsachen, und Nebendinge sind etwas flüch-

flüchtig behandelt. In der Musik zeiget sich die Würkung des Feuers in schnellen, fortrauschenden Gängen, in ungewöhnlichen dreisten Accorden und plötzlichen Ausweichungen, in kühnen Figuren, und in großen Intervallen. In der Rede, sie sey gebunden oder ungebunden, in schnell fließenden Worten, kurzen Sätzen, starken und ungewöhnlichen Redensarten und Figuren, kühnen Metaphern, in einem etwas strengen Ton und Numerus. Das Feuer hat in der Dichtkunst, hauptsächlich in Oden, und in dem Tragischen und Epischen statt, wo kühne Thaten, hitzige Reden, starke Leidenschaften, insonderheit Freude, Zorn, Rachsucht geschildert werden.

Das Feuer, welches sich in den Werken der Kunst zeiget, ist ansteckend, es reißet uns schnell fort, unsre Seelenkräfte werden zu einer starken Anstrengung gereizt, und es kann uns in Bewundrung setzen; folglich gränzet es in Ansehung seiner Würkung an das Erhabene.

Man siehet aber leicht, daß das Feuer, wenn es den Künstler nicht in Ausschweifungen verführen soll, mit einem großen und sichern Geschmak muß verbunden seyn. Denn in der Hitze der Einbildungskraft weicht die Besonnenheit und Ueberlegung. Es kann also leicht geschehen, daß man ausschweift. Der feurige Künstler, der seinen Geschmak nicht auf das strengste durch ein anhaltendes Studium geläutert hat, geräth leicht auf Abwege; er wird ausschweifend und ungeheuer. Wird aber das Feuer nur durch eine ausschweifende Kunst in das Werk gemischt, ohne daß die Lebhaftigkeit der Sache den Künstler würklich erhitzt hat, so wird dasselbe abentheuerlich. Vor diesem kalten erzwungenen Feuer haben sich insonderheit die Schauspieler und Redner in dem, was zum mündlichen Vortrag gehört, und die Dichter und Redner in der Schreibart und dem Sylbenmaaß, in Acht zu nehmen. Vornehmlich hat der Schauspieler sich zu hüten, daß sein Feuer nicht übertrieben sey; sonst fällt er ins Frostige. Er muß es nicht am unrechten Ort anwenden, er muß es in dem Grad äußern, den das Feuer des Dichters erfodert. Denn es ist nichts widrigers, als wenn geringe Sachen mit Feuer vorgetragen werden. Es beleidiget uns durch den Widerspruch, den wir zwischen dem Wesen der Sache und der Art ihrer Darstellung bemerken, und fällt demnach ins Lächerliche.

Feyerlich.

(Schöne Künste.)

Man nennt dasjenige feyerlich, was die Empfindung eines hohen Grades der Ehrfurcht und einer bewundernden Erwartung erwekt. Es ist ein feyerlicher Anblik, eine große Menge zum Gottesdienst versammelter Menschen stillschweigend, und in der größten Andacht auf ihren Knien liegen zu sehen. In den schönen Künsten ist das Feyerliche eines von den kräftigsten Mitteln die Gemüther mit Ehrfurcht zu rühren, die Erwartung zu erweken, und den Vorstellungen den höchsten Nachdruk zu geben.

Es ist aber seiner Natur nach nur in erhabenen Gegenständen zu suchen, weil nur diese Ehrfurcht und Bewundrung erweken; in Handlungen, wo die Gottheit sich in ihrer vollen Majestät zeiget; auch in solchen Handlungen, wo das gänzliche Schiksal vieler Menschen durch einen glüklichen oder unglüklichen Augenblik zu entscheiden ist; in Hymnen, in geistlichen Oden und festlichen Liedern.

Das Feyerliche liegt entweder in den Vorstellungen selbst, oder in dem Ton, darin sie vorgetragen werden. Im erstern Fall ist es eine besondere

Gattung des Erhabenen, das allemal aus Vorstellungen entsteht, die uns mit großer Ehrfurcht erfüllen, oder in höchst wichtige Erwartungen setzen. Dieses Feyerliche hängt von dem Genie und einer großen Denkungsart des Künstlers ab. Der feyerliche Ton aber ist die Würkung der mit einem feinen Geschmak verbundenen Begeisterung. Niemand hat jemals diesen Ton so völlig und so mannigfaltig getroffen, als Klopstok, der darin allein zum Muster dienen kann. Es würde sehr vergeblich seyn, alle die kleinen Hülfsmittel des Ausdruks und des Sylbenmaasses, woraus der feyerliche Ton entsteht, aus einander setzen zu wollen; dieses läßt sich besser empfinden, als beschreiben. Wir setzen nur ein einziges Beyspiel her, das schon Herr Schlegel, als ein Muster des feyerlichen Tones angepriesen hat.*)

Der Erdkreis ist des Herrn, und sein sind seine Heere,
Der Erdkreis und wer ihn bewohnet, ist sein.
Der Grund, auf den er ihn baut, sind ausgebreitete Meere,
Und Fluthen umufern und schliessen ihn ein —!**)

Der feyerliche Ton hat eine sehr große Kraft, wenn der Gegenstand selbst groß und erhaben ist; aber weh dem Dichter oder Redner, der diesen Ton bey geringen Gegenständen annimmt! denn da fällt er ins Possirliche. Es gehört ein feiner Geschmak dazu, den gemäßigten, den hohen und den feyerlichen Ton, jeden bey dem Gegenstand, dem er eigen ist, anzuwenden.

*) In seinem übersetzten Batteux II Th. S. 462. nach der zweyten Ausgabe.

**) Cramer in der Uebersetzung des 24 Ps. Hat nicht Hr. Schlegel, um dieses im Vorbeygehen zu erinnern, sich mit der Kritik des Worts umufern, etwas übereilt? Freylich wird das Meer vom Land umufert; hat aber nicht der Dichter die ganze Vorstellung dadurch wunderbarer gemacht, daß er den Erdkreis, als das Feste, von dem Flüssigen umufern läßt?

Figur.

(Zeichnende Künste.)

Eigentlich versteht man durch dieses Wort die Begränzung oder Einschränkung der Größe eines Körpers, in so fern er dadurch ein seiner Art besonderes Ansehen bekömmt. Durch die Figur wird ein Körper dreyekigt, vierekigt, rund, regelmässig oder unregelmäßig, von schönem oder häßlichem Ansehen. Doch scheinet der Gebrauch der Sprache diesen allgemeinen Begriff der Figur, insonderheit in der Sprache der Künstler, durch das Wort Form auszudrüken. Schöne Formen sind schöne Figuren. Man sagt in diesem Sinn lieber, diese Vase, oder dieses Gefäß ist von einer schönen Form, als von einer schönen Figur. Wenigstens versteht man in den zeichnenden Künsten durch Figur insgemein die Vorstellung der menschlichen Gestalt. Von einer Landschaft sagt man, die Figuren derselben seyen schön, die Landschaft sey mit oder ohne Figuren, und versteht dieses von den Zeichnungen menschlicher Gestalten.

Dadurch zeiget man an, daß die menschliche Bildung die schönste Form ist, der die Benennung der Figur vorzüglich zukömmt. In der That ist sie unter allen Formen, die wir kennen, das Schönste; ihr Reiz kann uns bis zum Entzüken rühren. Sie ist also das Höchste, was die bildenden Künste uns darstellen können; daher muß ein Künstler sich vorzüglich in Zeichnung und Bildung der Figuren üben, weil er ohne dieses seinem Werke den höchsten Reiz niemals geben kann. Selbst den Werken, darin die Figuren nicht schlechterdings nothwendig sind, als den Landschaften und perspektivischen Vorstellungen schöner Gebäude, geben erst die Figuren das rechte Leben.

Das Schöne der menschlichen Bildung wird aber vornehmlich im Nakenden erkennt. Daher müssen die Figuren, so weit es die Schiklichkeit, Anständigkeit, oder der Wolstand erlauben, ganz oder zum Theil nakend oder doch so bekleidet seyn, daß der größte Theil des Reizes noch übrig bleibe, und durch das Gewand entdekt werden könne. Was ein Künstler zu Erlangung einer Geschiklichkeit in Zeichnung der Figuren zu beobachten habe, haben wir im Artikel **Zeichnen** angeführt. Von der Schönheit der menschlichen Gestalt aber ist im Artikel **Schönheit** gesprochen worden.

Bey Beurtheilung einer Figur muß man sich selbst folgende Fragen machen. Hat die ganze Gestalt dieser Figur das Ansehen einer vollkommen schönen Person, nach Beschaffenheit ihres Alters und Geschlechts? Zeiget sie in dem Gesicht einen Geist mit Nachdenken, oder eine Seele mit Empfindungen? Sieht man in ihrer Stellung eine besondere Bestimmung zu einer gewissen Verrichtung? Sind die Bewegungen und Gebehrden natürlich, und zu einem gewissen Zwek einstimmend? Wenn diese Sachen sich in der Figur nicht deutlich zeigen, so ist sie nicht schön gezeichnet. Das Urtheil aber über alle diese Theile, die zur Schönheit einer Figur gehören, hängt von einer genauen Kenntniß der Schönheit der natürlichen und sittlichen Bewegungen des Menschen ab. Man muß nicht nur die Physionomien, die Gebehrden, Bewegungen, Stellungen und alle natürliche Formen der Menschen genau beobachtet, sondern auch viel schöne Personen, von allerley Stand, Alter, und Charakter, oft betrachtet haben, um ein solches Urtheil fällen zu können. Eine fleißige Betrachtung des Antiken, der besten griechischen Bilder, schärft das Auge zur Beurtheilung der Figuren.

Figur.

(Redende Künste.)

Eine sich besonders auszeichnende, eine eigene Form annehmende, Art sich auszudrüken, der Ausdruk bestehe in einem einzigen Wort, oder einer ganzen Redensart. Jeder Ausdruk, der wegen seiner guten Art verdient, mit einem besondern Namen genennt zu werden, ist eine Figur, das ist, eine eigene Gestalt der Rede. Nachdem man einmal angefangen hatte, über die Sprache der Redner und Dichter nachzudenken, um den Ursprung der verschiedenen Annehmlichkeiten des Nachdruks und der Hoheit derselben zu entdeken, hat man bald angemerkt, daß gewisse Formen, oder besondere Beschaffenheiten des Ausdruks, eine besondere Würkung thun. Damit man nun die verschiedenen Arten der Formen von einander unterscheidete, so mußte man die vornehmsten mit besondern Namen bezeichnen, die eine eine **Ausrufung**, die andre eine **Wiederholung**, die dritte anders nennen. Dies ist der Ursprung der Lehre von den Figuren, worüber die Lehrer der Sprache und der Beredsamkeit so viel geschrieben haben. *)

Wenn wir das Wort Figur in seiner allgemeinsten Bedeutung für die besondere Form einer Sache nehmen, so giebt es überhaupt drey Gattungen von Figuren; nämlich **Figuren der Sachen**, die wir uns vorstellen, **Figuren der Ordnung**, **Figuren des Ausdruks**. Ziehen wir aber blos die Vorstellungen in Betrachtung, in so

*) Illud genus orationis, in quo per quamdam suspicionem, quod non dicimus, accipi volumus; non utique contrarium, ut in Ironia, sed aliud latens, et auditori quasi inveniendum. Quint. IX. 2. 65. Diese Erklärung geht mehr auf die Tropen insbesondre, als auf die Figuren überhaupt.

so fern sie in den redenden Künsten vorkommen, so müssen wir diese drey Hauptgattungen der Figuren also bestimmen. Die Figuren der Sachen, welche bey den lateinischen Schriftstellern figurae sententiarum heißen, sind besondere Formen der durch die Sprache auszudrükenden Sachen; dergleichen Figuren sind die Bilder, die Vergleichung, die Gleichnisse, das Beyspiel und andre. Die Figuren der Ordnung sind besondere Formen in der Anordnung der Begriffe und Wörter, aus denen eine Hauptvorstellung erwächst, dergleichen ist das, was man mit einem griechischen Ausdruk das ὑςερον προτερον nennt. Die Figuren des Ausdruks sind gewisse Formen in dem Ausdruk der Worte, figurae dictionis. Diese betreffen entweder blos das Mechanische der Worte, da z. B. etwa eine Sylbe weggelassen, oder eine hinzugesetzt wird; oder sie betreffen die Mechanik der Zusammensetzung der Wörter, da ganze Wörter ausgelassen, oder wiederholt werden; oder sie betreffen endlich den Sinn und die Bedeutung der Wörter; eine Ausrufung, eine Frage, eine Verwunderung, oder eine Anspielung.

Wir werden von den Figuren des Ausdruks nur beyläufig in verschiedenen Artikeln, wo die Gelegenheit es mit sich bringt, dasjenige anmerken, was der Redner und Dichter darüber zu bedenken hat. Von den Tropen aber wird in einem besondern Artikel gesprochen werden.

Die Erfindung der Figuren dürfen wir eben keiner überlegten Kunst zuschreiben. Sie sind vermuthlich alle so alt als die Sprachen selbst. Der Affekt, das Feuer des Redners, seine Begierde nachdrüklich zu seyn, seine Begriffe sinnlich darzustellen, und zum Theil der Mangel der Sprache, haben sie natürlicher Weise ohne Ueberlegung hervorgebracht. Denn eigentlich ist jede Art zu reden, jedes Wort, in so fern es außer seiner Bedeutung, außer dem Sinn, etwas an sich hat, das aus dem Affekt der redenden Person entsteht, eine Figur.

Es wäre aber eine unendliche Arbeit alle besondere Figuren zu betrachten, ihre eigentliche Beschaffenheit, ihren Gebrauch und Mißbrauch anzuzeigen; denn es giebt, wie Baumgarten vielleicht zuerst angemerkt hat, unendlich viele.*) Man muß das meiste, was davon könnte gelehrt werden, dem Geschmak des Redenden überlassen. Indessen haben wir die vornehmsten Arten derselben in besondern Artikeln etwas umständlicher betrachtet.

Hier erinnern wir nur überhaupt, daß sie entweder zur Lebhaftigkeit des Mechanischen im Ausdruk, oder zur Verschönerung der Vorstellung selbst, oder zum anschauenden Erkenntniß der Sache nothwendig sind. Uebrigens ist zu wünschen, daß die mühsame und schwerfällige Aufzählung und Erklärung so sehr vieler Arten der Figuren, aus den für die Jugend geschriebenen Rhetoriken einmal wieder verbannt werden möchte. Diese Materie dienet zur Beredsamkeit gerade so viel, als eine scholastische Nomenclatur der Ontologie zur Erweiterung der Philosophie dienet. In der That sind die Rhetoren, die Griechenland nach dem Verfall der wahren Beredsamkeit in so großer Menge hervorgebracht hat, in Absicht auf die Beredsamkeit gerade das, was die Scholastiker der mittlern Zeiten in Absicht auf die Weltweisheit. Mancher gute Kopf bekömmt einen Ekel für die Beredsamkeit, wenn man ihn zwingt, die

*) Figurarum sententiae tot, quot argumentorum sunt genera. Aesth. I. §. 27. Quis numerus (troporum)? innumerabilis. Ib. II. §. 782.

die verzweifelten Namen und Erklärungen aller Figuren auswendig zu lernen, und ihm dabey sagt, daß dieses zur Erlernung der Beredsamkeit gehöre.

* *

Von den Figuren haben eigene Werke geschrieben, unter den Griechen: Alexander (Numenius; περὶ τῶν της διανοιας σχημάτων, καὶ περὶ της λέξεος σχημάτων, Gr. in der, von Aldus herausgegebenen Sammlung, griechischer Rhethoriker, Ven. 1508. f. S. 582=588. Lat. durch Natalis Comes, Ven. 1577. 8. Gr. und Lat. durch Laurent. Normann, Upsal 1690. 8. — Phoebammo Scholia περὶ σχημάτων ῥητορικῶν, in der vorhergegedachten ersten Sammlung, und auch bey der Upsaler Ausgabe.) — Apsines (περὶ των σχηματισμένων προβλημάτων, in der Aldinischen Sammlung S. 727=730.) — Tiberius (περὶ τῶν παρα Δημοσθένει σχημάτων, zuerst von Th. Gale bey seiner Rhetor. Select. Oxon. 1676. 8. S. 178=197. und bey der Fischerschen Ausgabe derselben, S. 167 u. f.) — Severus Alexandrinus (seine Ethopoeiae gehören hierher; einige davon gab unvollständig Fried. Morel, gr. und lat. Par. 1591. 8. nach einer bessern Handschrift, fünf derselben, Allatius in den Excerptis Variis Graec. Sophistar. et Rhetor. Rom. 1641. 8. unter dem Nahmen des Severus, und eine unter dem Nahmen des Theodorus Cynopolita; vollständiger Th. Gale in den angeführten Rhetor. Selectis heraus.) — Nicephorus (auch von ihm sind Ethop. da, und in der eben angeführten Sammlung des Allatius befindlich.) — Libanius (seine Progymn. enthalten, ausser 25 Ethop. auch Beschreibungen, Gleichnisse u. d. m. welche Joach. Camerarius, als ob sie von Theon wären, aber lange nicht vollständig, griech. und lat. Basel 1541. 8. herausgab. In seinen von Fr. Morel herausgegebenen Werken, Par. 1606=1627. f. 2 B. befinden sie sich, vollständig, im 1ten B.) — Hedianus (περὶ σχημάτον, im 2 B. S. 87 der Anecdoten des Anse de Villaison, Ven, 1781. 4.) — — Von den römischen Schriftstellern: P. Rutilius Lupus. — Aquila Roman. — Julius Rufinianus (De Figuris sententiar. et elocut. unter andern herausgegeben von Franc. Pithous, Par. 1699. 4. in den Antiq. Rhetor. lat. S. 1 und f. verbessert, von Dav. Ruhnken, Lugd. B. 1768. 8.) — Emporius (de Ethopoeia . . . bey dem Pithous S. 278.) — Beda (de Tropis Sacrae Scripturae, ebend. S. 342. und in den Werken des Aurel. Cassiodorus, Ven. 1729. f. S. 482. so wie auch in den, von Capperonier herausgegebenen Rhetor. Antiq. lat. Argent. 1756. 4.) — Die eigenen Werke der Neuern über Figuren, übergehe ich; einige derselben hat Hr. v. Murr in seiner Bibl. rhetor. (Journ. zur Kunstgesch. und allgem. Litt. Th. II. S. 125 u. f.) aufgezeichnet. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß in allen Anweisungen zur Redekunst und Dichtkunst von Alten und Neuern, vom Aristoteles an diese Materie behandelt, und daß sie, je mehr die Sprachen an gewisse Regeln und Ordnung gebunden und Grammatik und sogenannte Logik getrieben und bearbeitet worden, immer weitschweifiger, verwirrter und spitzfindiger hat behandelt werden müssen, (wie es sich deutlich ergiebt, wenn man vergleicht, was Aristoteles in der Rhetorik und Poetik, und was Vossius Inst. Orat. Lib. IV. und V. davon lehren) bis endlich der, von einer Seite, mehr philos. Geist der Neuern sie nur, im Ganzen, in Erwägung gezogen, allein auch dadurch vielleicht eine zu große Sorglosigkeit, in Rücksicht auf Ausdruck, überhaupt veranlaßt hat. So viel ist gewiß, daß diese ganze Materie noch nicht eigentlich philosophisch, mit Rücksicht auf die Natur dessen, was Figur überhaupt eigentlich ist, auf ihren Ursprung aus der menschlichen Seele selbst, auf ihre nothwendige Verschiedenheit in verschiedenen Sprachen, und in verschiedenen Zeitaltern einer Sprache untersucht, und daß besonders durch die bildlichen Ausdrücke, Zierrate, Farben, Colorit u. d. m. die Sache nur verwirrter und schielender gemacht wor-

den

den ist. — Wer das vollständigste, und ein systematisches Verzeichniß aller Figuren (worunter ich hier auch die so genannten Tropen mit einbegreife) sucht, findet es in dem gedachten Werke des Vossius; von den ganz Neuern handeln am besten darüber, Louis Racine, in dem 3ten Kap. seiner reflexions sur la Poesie, T. I. S. 81. Par. 1747. 12. — Batteux, im 3ten Abschn. des 3ten Th. S. 83 u. f. des 4ten Th. seiner Einleitung, 4te Aufl. — Marmontel, im 5ten Kap. des 1ten Th. seiner Dichtkunst S. 163. Par. 1763. 8. — Condillac, in s. Unterricht aller Wissenschaften, in dem 3ten u. f. Kapiteln des 2ten Buches, S. 224. des 2ten Th. der Uebers. Bern 1777. 8. — Lawson in der 15ten seiner Vorlesungen über die Beredsamkeit Th. 2. S. 28. der Uebersetzung. — Hugh Blair in s. Lectures, l. XIV. u. f. der eine neue Abtheilung derselben, in Figuren der Einbildungskraft und der Leidenschaft vorschlägt. — Riedel, in seiner Theorie der schönen Künste, XVIII. S. 352. 1te Aufl. — Hr. Adelung in seiner Philosophie des Styles, vergl. mit seinem Magazin 2ter B. 2tes Stücks S. 70. der sie nach den untern Kräften der Seele, und in Figuren für die Aufmerksamkeit, für die Einbildungskraft, und für den Witz und Scharfsinn abgetheilt hat. S. übrigens den Art. Tropen; und über den Ursprung der figürlichen Sprache überhaupt, unter andern des Condillac Essai sur l'origine des connoissances humaines, T. 2. Ch. VIII u. f. — und Hrn. Herders Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — —

Figur.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet in der Musik eine Folge von etlichen geschwind hinter einander folgenden, in der Höhe abwechselnden Tönen, die zu derselben Harmonie gehören, und an deren Stelle man, wenn man einfacher hätte singen wollen, nur einen einzigen davon würde genommen haben. Den Namen haben solche Töne vermuthlich daher, weil die Noten, so wie sie auf einander folgen, da sie insgemein durch Striche zusammen gezogen werden, allerhand Figuren ausmachen.

Daher heißt der figurirte Gesang derjenige, in welchem solche Figuren vorkommen, und er wird dem planen Choralgesang, der diese Auszierungen nicht hat, entgegen gesetzt.

Die Figuren bestehen allemal aus der Hauptnote, oder der, die eigentlich zur Harmonie nothwendig erfodert wird; ferner aus andern zur Harmonie gehörigen Noten, wie z. E. aus der Quinte oder Sexte, wenn die Terz die Hauptnote ist; und dann aus durchgehenden Noten.

Diese Figuren kommen vornehmlich in der Hauptstimme vor; und die andern, die ihr zur Begleitung dienen, haben alsdenn nur einzele, zur Harmonie gehörige Töne. Oft aber trifft es sich auch, daß, indem die Hauptstimme einen Ton länger anhält, eine der begleitenden Stimmen eine Figur darauf macht. Auch fällt die Figur bisweilen so gar in den begleitenden Baß, der alsdenn ein figurirter Baß genennt wird.

* *

Eine umständliche Beschreibung der Figuren in der Musik findet sich, unter andern, im 3ten Th. des kritischen Musikus S. 688 u. f.

Figur.

(Tanzkunst.)

Beym Tanzen wird der Weg, den die Tänzer nehmen, in so fern er regelmäßig und symmetrisch ist, die Figur genennt. So kann man im Kreis herum tanzen, oder in schlangenförmigen Linien fortschreiten u. s. f. Die Figur ist also eines von den Dingen, die nicht nur zur Annehmlichkeit, sondern auch zum Ausdruk und

und der Bedeutung des Tanzes, das ihrige beyträgt. Sie kann nicht nur an sich etwas angenehmes haben, wie man es bey schlangenförmigen Gängen, besonders, wenn zwey Personen in solchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren durch einander schlingen, leicht empfindet, sondern sie dienet auch zur Verstärkung des Ausdruks. Man begreift leicht, daß der Gang der Menschen, auch in Ansehung des Weges, den sie nehmen, einigermaßen durch das Leidenschaftliche in ihnen bestimmt wird. Ein zorniger, oder überhaupt von einer verdrüßlichen Leidenschaft getriebener Mensch geht nicht so regelmäßig, als ein vergnügter; und ruhige Gemüthsfassungen bringen in dem Gang der Menschen weniger Abwechslungen hervor, als lebhafte. Darauf müssen also die Erfinder der Tänze, in Ansehung der Figuren nothwendig acht haben, damit jede Figur, so viel möglich, mit dem Charakter des Tanzes selbst überein komme. Es giebt ernsthafte und scherzhafte, lustige und traurige, lebhafte und schläfrige Figuren. Der Tänzer hat mehr, als irgend ein andrer Künstler, auf das Charakteristische, das in den bloßen Umrissen der Figuren liegt, zu studiren. Es scheinet aber, daß man noch sehr wenig in diese Materie einschlagende Beobachtungen gesammelt habe. Wenigstens scheinen die Balletmeister eben nicht die Künstler zu seyn, die am meisten dem Geist ihrer Kunst nachdenken.

Figuranten.

(Tanzkunst.)

So nennt man in den Tänzen der Schaubühne diejenigen Tänzer, die nichts anders, als trupweise, mit viel andern zugleich tanzen. Vermuthlich haben sie den Namen daher, weil ihre Tänze, die im Ballet blos zum Ausfüllen und zur Abwechslung dienen, strenger an regelmäßige Figuren gebunden sind, als Solotänze, oder die Duette, welche hingegen, sowol in ihren Schritten und Gebehrden, als im ganzen Ausdruk, künstlicher und natürlicher sind.

Firnis.

(Zeichnende Künste.)

Eine flüßige, oder doch sehr weiche Materie, mit welcher man die Oberflächen einiger Körper in verschiedenen Absichten überzieht. Entweder geschieht es blos, um sie glänzend zu machen, und zugleich vor der übeln Würkung der Feuchtigkeit zu bewahren; dieses nennt man eigentlich Lakiren: oder es wird mit dieser Absicht noch die verbunden, daß die Farben des Grundes, auf welchen der Firnis aufgetragen wird, lebhafter durchscheinen sollen. Alsdenn muß der Firnis durchsichtig und ohne Farbe seyn. So überzieht man Gemählde und Kupferstiche mit Firnis, wovon hernach besonders soll gesprochen werden; oder man überzieht etwas mit Firnis, um ihm eine Goldfarbe zu geben.*) Eine besondere Art dieser Arbeit ist die, wodurch eine Kupferplatte zum Aetzen zubereitet wird; auch davon wird hiernächst besonders gesprochen werden.

Firnis, womit Gemählde überzogen werden. Ein guter Firnis ist den Gemählden sehr vortheilhaft, weil sie dadurch durchaus saftiger werden, weil die Farben mehr in einander fließen, und auch, weil die feinesten Tinten, die sich sonst einziehen und matt werden, dadurch hervorkommen. Durch einen guten Firnis erhält das Gemählde überdem eine immerwährende Jugend, und sieht auch in seinem Alter so aus, als wenn

*) S. hierunten Goldfirniß.

wenn es eben aus der Hand des Künstlers gekommen wäre. Denn er hindert die corrosive Würkung der Luft auf einige Farben, und das Einsitzen des Staubes, wodurch so manches Gemählde verdorben worden; so daß durch den Firnis die Gemählde gleichsam einbalsamirt werden.

Soll er aber diese gute Würkung thun, so muß er höchst durchsichtig, ohne alle Farbe, und auch zähe genug seyn, um weder zu spalten, noch abzuspringen. Denn durch einen schlechten Firnis kann ein Gemählde gänzlich verdorben werden; wie denn in der That manch kostbares Meisterstük dadurch zu Grunde gerichtet worden.

Die vornehmsten Eigenschaften des Firnisses sind, daß er ganz weiß und etwas weich sey, auch durch das Alter nicht gelb werde und nicht abspringe, noch sich so zusammenziehe, daß er die Farben von einander reiße.

Den Liebhabern, die sonst mit Behandlung des Firnisses umzugehen wissen, schlagen wir folgende Methode, die Gemählde vortheilhaft zu überziehen, vor. Zu dem Firnis selbst nehme man blos Sandarak und Mastix, suche aber aus einer beträchtlichen Menge die weißesten und hellesten Stüke aus, wasche sie mit sehr feinem Weingeist wol ab, damit alles unreine davon komme, und alsdann löse man sie mit den bekannten Handgriffen auf. Wenn sie ganz aufgelöst sind, so gieße man, um den Firnis gehörig weich zu machen, ganz hellen, wie Wasser aussehenden Terpentinspiritus dazu, so ist er fertig. Nun nehme man auch von dem feinesten Fischleim, oder sogenannter Hausblase, die man ebenfalls aus der Menge so aussuchen muß, daß man nur die Stüke nimmt, die am weißesten sind. Auch diese werden mit starkem Weingeist erst wol abgewaschen und von aller Unreinigkeit befreyt, und hernach aufgelöst.

Will man nun ein Gemählde oder einen Kupferstich mit Firnis überziehen, so muß man demselben zuerst einen Grund von Hausblasen geben, hernach aber den vorher beschriebenen Firnis, aber nur dünne, darüber tragen.

Firnis zum Aetzen.*) Man hat zwey Gattungen Aetzfirnis, den harten und den weichen. Einige Kupferstecher machen ein Geheimniß aus ihren Firnissen. Abraham Bosse hat in seinem Werk von der Aetzkunst die seinigen beschrieben. Sein harter Firnis wird aus gleich viel Judenpech und Colophonium, und aus etwas weniger Nuß- oder auch Leinöl auf folgende Art gemacht: Das Pech und Colophonium werden in einem reinen wol glasurten Topf über einem gelinden Feuer fließend gemacht und wol umgerührt. Wenn dieses geschehen, so wird auch das Oel zugegossen. Alles läßt man unter beständigem Umrühren wol eine halbe Stunde lang über gelindem Feuer fließen, nachher bey mäßigem Feuer so lange kochen, bis man sieht, daß etwas davon, das man herausgenommen und kalt werden lassen, die Festigkeit eines diken klebrigen Syrops hat. Alsdenn schlägt man es durch Leinwand, und behält es zum Gebrauch in gläsernen Flaschen wol verwahrt auf.

Eine andere Art, welche der florentinische Firnis genennt wird, kann auf folgende Weise gemacht werden: Man nimmt klaren Leinölfirnis und eben so viel gestoßenen Mastix. Wenn man den Leinölfirnis über gelindem Feuer wol warm gemacht hat, so mischt man den Mastix allmählig darein und rührt die Masse über dem Feuer so lange herum, bis der Mastix

*) S. Aetzen in Kupferplatten.

stix gut zerflossen und gänzlich mit dem Oelfirnis vereiniget ist; alsdenn wird sie abgenommen, durchgeschlagen und verwahrt.

Für den weichen Firnis giebt Bosse folgendes an: Man nimmt anderthalb Unzen feines weißes Wachs, eine Unze wol ausgesuchten Mastix und eine halbe Unze griechisch Pech. Das Wachs läßt man über dem Feuer zerfließen, alsdenn streut man den gestoßenen Mastix nach und nach, und hernach das gestoßene Pech darein, und rührt alles über dem Feuer so lange herum, bis es gut zerflossen und gemischt ist. Wenn die Masse abgenommen und etwas erkaltet ist, so wird sie in reines Wasser abgegossen, und darin in kleine Kugeln geformt, die man hernach zum Gebrauch in Taffet einwikelt und verwahrt. Die Art, die Firnisse aufzutragen, siehe im Artikel Gründen.

Farbenfirnis. Ein dikes Oel, welches die Mahler den Oelfarben beymischen, um sie geschwinder troken zu machen. Er wird aus Nußöl gemacht, welches mit gestoßener Bleyglätte vermischt, in einem irdenen Geschirr langsam gekocht wird. Man nimmt $\frac{1}{8}$ oder nur $\frac{1}{10}$ Glätte zu dem Oel. Beym Kochen muß man sehr behutsam seyn, daß die Hitze nicht zu groß werde, weil dieses den Firnis schwarz brennen würde. Durch das Kochen wird das Oel allmählig dik, und sobald es einen gewissen Grad der Dichtigkeit, den man durch die Uebung muß kennen lernen, angenommen hat, wird es abgesetzt und mit einem hölzernen Stab wol umgerührt, wobey ein wenig Wasser zugegossen wird. Man hat dabey die Vorsichtigkeit zu brauchen, daß der Topf nicht über die Hälfte voll sey, weil sonst das Oel durch das Aufwallen überfließen und sich entzünden würde. Diesem Zufall, der doch; bey Vernachläßigung einiger Handgriffe sich leicht ereignet, die Gefahr zu benehmen, thut man wol, wenn man den Firnis unter freyem Himmel kocht.

Goldfirnis. Auf folgende Weise bekommt man einen Goldfirnis, der den ächten Verguldungen sehr nahe kommt, und nie ausblasset. Man nehme Gummilac in Tropfen, gieße stark rektificirten Weingeist darauf, und setze das Glas, darin der Lac soll aufgelöst werden, in laues Wasser. Wenn der Weingeist so viel aufgelöst hat, als er kann, so filtrire man den aufgelösten Lac durch feines Papier. Bey dem Filtriren hänget sich von außen an dem Papier viel von dem schon durchgeflossenen Lac wieder an; darum muß man von Zeit zu Zeit diesen angehängten Lac mit einem in Weingeist eingetauchten Pinsel abwaschen, damit das Filtrirpapier sich nicht verstopfe. Der also durchfiltrirte Firnis kann hernach noch mit dem Glas in warmes Wasser gesetzt werden, daß noch etwas von dem Weingeist abrauche, und der Firnis diker werde. Wenn dieses geschehen ist, so ist er zum Gebrauch fertig.

✲ ✲

Von Firnissen überhaupt handeln folgende Schriften: Trattato sopra la Vernice . . . di Fil. Bonanni, Rom. 1726. 8. deutsch, Bresl. 1746. 8. — Arte de brilhantes Vernizes, e des tinturas fazellas et occombrar con ellas, por Juan Stooter, Anv. 1729. 8. — Verhandeling over de Vernissen . . . te Leyden 1742. 8. mit Kpf. — Beschryving van de Chineese benevens verscheyde andere Vernissen . . . te Leyden 1756. 8. — Vernisseur parfait, ou Manuel du Vernisseur . . . Par. 1771. 12. — Traité du Vernis . . . Par. 1772. 12. — L'art de faire, et d'employer le Vernis, ou l'art du Vernisseur . . . par le St. Watin . . . Par., 1772. 8. verm. 1773. 3. Th. 8. Supple-

plement 1773. 8. vollst. Liege 1774. 8. deutsch, Leipz. 1774. 8. — Verfertigung verschiedener Arten des Firnisses .... aus dem Englischen, Quedlinb. 1780. 8.

Fis.

(Musik.)

Der Name, den man in Deutschland der siebenten Sayte unsers heutigen Tonsystems giebt, weil sie als die um einen halben Ton erhöhete Sayte F angesehen, und ihre Note auf dem Notensystem auf eben der Stelle steht, worauf die Note des Tones F gesetzt wird. Wenn die Länge der tiefsten Sayte C mit 1 ausgedrükt wird, so muß die Sayte Fis $\frac{3}{4}\frac{2}{3}$ seyn; alsdenn ist dieser Ton die reine Quinte von H und die reine große Terz zu D, zugleich aber das Subsemitonium zu G.

Man kann Fis auch als einen Grundton betrachten, aus welchem ein Stük kann gesetzt werden, weil er seine völlige diatonische Tonleiter, sowol in der harten als in der weichen Tonart hat. *)

*) S. Tonart.

Flaches Schnitzwerk.

(Bildhauerkunst.)

Unter dieser Benennung verstehen wir die Arbeiten bildender Künste, die man insgemein mit dem französischen Worte Bas-Reliefs, das ist, wenig erhabene Schnitzarbeit, nennt. Die alten Griechen fanden Geschmak daran, sowol den Werken der Baukunst, als den Geräthschaften, dadurch mehr Geist und Annehmlichkeit zu geben, daß sie dieselben mit allerhand Schnitzwerk auszierten. So finden wir, daß insgemein an den Giebelfeldern der Tempel Vorstellungen, die sich auf die Gottheiten, denen diese Tempel geweiht waren, bezogen, in Stein ausgehauen gewesen; *) und wem ist der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beschreibt, unbekannt? Eben so bekannt sind die Gefäße der Alten, die mit erhabener Arbeit verziert sind.

Diese wenig erhabene Schnitzarbeit ist also eine Art Mahlerey ohne Farben, auf welcher die Gegenstände selbst zwar nicht in ihrer völligen körperlichen Gestalt, wie die Statuen, aber doch würklich massiv und etwas hervorstehend abgebildet sind. Die Neuern haben diese Verzierungen der Gebäude und Geräthschaften beybehalten, wiewol sie itzt auch nicht mehr so gewöhnlich sind, als vor zweyhundert Jahren, da kaum ein hölzerner Schrank von irgend einer Zierlichkeit, oder eine Thüre an prächtigen Gebäuden gemacht worden, an welchen nicht verschiedenes Schnitzwerk von historischen oder allegorischen Vorstellungen, angebracht gewesen. Gegenwärtig liebet man das Glatte mehr, oder man scheuet die Unkosten des Schnitzwerks. Indessen wird dieses doch noch verschiedentlich angebracht.

Dergleichen Arbeit ist am künstlichsten, wenn die Figuren nur wenig über den Grund herausstehen, so wie die Köpfe auf den meisten Münzen, und ihr allein kömmt eigentlich der Name des flachen Schnitzwerks zu. Man findet antikes Schnitzwerk, da die Figuren fast ganz, oder in ihrer völligen körperlichen Rundung aus dem Grunde heraustreten, andere da sie etwa halb heraustreten, noch andere wo sie nur wenig über den Grund erhaben sind. Insgemein richteten sich die Alten nach der Vertiefung des Grundes, oder nach der Höhe der Einfassung, damit von dem Schnitzwerk nichts hervorstehen und der Gefahr abgestoßen zu werden unterworfen

*) S. Winkelmann über die Baukunst der Alten S. 56.

ken seyn möchte, so wie man itzt die Bilder auf Schaumünzen mehr oder weniger erhaben macht, nachdem der Rand der Schaumünze mehr oder weniger hoch ist. Diese Arbeit ist deßwegen zu den dauerhaftesten Denkmälern der zeichnenden Künste die schiklichste, indem sie der Zerstöhrung nicht so unterworfen ist, als die Statuen und die Gemählde. Deßwegen macht auch das antike Schnitzwerk den größten Theil der auf uns gekommenen Antiken aus.

Die Bearbeitung des flachen Schnitzwerks hat ihre eigenen Schwierigkeiten, die sich leicht fühlen lassen. Einer Figur, die ihre natürliche Höhe und Breite, aber nur den dritten oder vierten Theil ihrer körperlichen Tiefe oder Dike hat, ein natürliches Ansehen zu geben, ist würklich eine schwere Sache. Noch mehr Schwierigkeit aber macht die mahlerische Zusammensetzung und Gruppirung der Figuren; denn da kann man sich nicht so leicht, wie in der Mahlerey, verschiedener und weit hinter einander liegender Gründe bedienen. Da auch die Schatten darin würkliche, nicht nur dunklere Farben nachgeahmter Schatten sind, so muß jede Kleinigkeit auf das genaueste nach Maaßgebung des würklich einfallenden Lichts abgemessen seyn. Ein in allen Theilen vollkommenes Werk dieser Art ist deßwegen höchst selten.

Unter den Neuern ist Algarde einer der ersten gewesen, der in dieser Art groß geworden.

* *

Von dem flachen Schnitzwerk handelt, unter andern, Falconet, in s. reflex. sur la sculpture, Oeuvr. T. 1. S. 32. Laus. 1781. 8. deutsch in der N. Bibl. der sch. Wissensch. I. S. 20. — Dandre Bardon, in s. Essai sur la sculpture, S. 48 u. f. — Lairesse, in dem 3ten B. des großen Mahlerbuches, Buch X. Kap. 3 u. f. S. 241. Nürnb. 1784. 4. — Dubos, in dem 50ten Abschn. des 1ten Theils seiner Reflexions sur la Poesie et la Peinture, S. 475 u. f. Dresdner Ausgabe. —

Flämandische Schule.

Unter dieser Benennung versteht man insgemein die berühmten Mahler und Bildhauer der sogenannten spanischen Niederlande. Diese Länder, vornehmlich aber die beyden Provinzen Braband und Flandern, waren ehedem der Sitz der Aemsigkeit und des Reichthums, und daher auch der Pracht und der, die Pracht unterstützenden, Künste. Einem Niederländer Johann van Eyk hat man die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken; und den Theil der Kunst, der auf den Gebrauch und die Behandlung der Farben ankömmt, sowol im ganz Großen, als im Kleinen, hat diese Schule auf das Höchste gebracht, wenn dieses das Höchste ist, daß man die Natur völlig erreiche. Diese Schule hat Europa mit Gemählden angefüllet, die man kaum für Gemählde hält, so sehr hat jeder Theil das Licht, die Farbe, die Haltung und den Ton eines in diesem Zusammenhang würklich vorhandenen Körpers. Wenn die venetianische Schule diese an Pracht und Glanz der Farben, und einem gewissen Ideal des Colorits übertrifft, so muß sie ihr doch, in Ansehung der völligen Erreichung der Natur, den ersten Platz lassen.

Auch an Zeichnung fehlet es der Flämandischen Schule eben nicht, so wie viele vorgeben; obgleich auch die größten Meister derselben sich sehr selten über die Natur erhoben haben; denn sie waren nur Mahler und Zeichner einer vor ihren Augen liegenden Natur, und dachten nicht daran, den Charakter der Menschen um einige Grade höher zu setzen. Sie kannten weder im Körperlichen, noch im Sittlichen eine andere Welt, als die, in der

der sie lebten. Diese aber bildeten sie in ihren Werken auf eine Weise nach, die nicht übertroffen werden kann. Die Kenntniß der Farben scheinen sie aufs Höchste gebracht zu haben, weil ihre Gemählde fast unveränderlich bleiben.

Die berühmtesten Männer dieser Schule im Großen sind, Caspar Crayer, Jacob Jordans, vornehmlich aber Rubens und van Dyk, und im Kleinen Adrian Brower und David Teiniers, in der Landschaft aber, Herrmann Swaneveld. Auch hat diese Schule Bildhauer gehabt, die von wenigen Neuern übertroffen werden. Franz du Quesnoy, den die Italiäner Fiamingo genennt haben, weicht keinem neuern Bildhauer, und in seinen Kindern hat er gar alle übertroffen.*)

Die beyden größten Männer dieser Schule, Rubens und van Dyk, kann man nicht in ihrer Größe kennen lernen, als wenn man ihre großen Werke in den niederländischen Städten, und in der Gallerie zu Düsseldorf gesehen hat. Die von Rubens in den verschiedenen Gallerien zerstreueten Werke, zeigen ihn freylich nicht immer als einen großen Mann; und van Dyk lernt man aus den Gallerien nur als den größten Portraitmahler kennen.

Die Niederlande haben in Ansehung der Kunst fast eben das Schiksal gehabt, das sie in Ansehung des Reichthums und der Handlung betroffen hat. So wie verschiedene Städte dieser Länder jetzt mehr verweste Leichname von Städten, als Städte sind, so sind auch die zeichnenden Künste daselbst nur noch in den Werken der ehemaligen Meister vorhanden.

*) Eine sehr gründliche und wichtige Beurtheilung dieses Künstlers findet man in Köremons Natur und Kunst in Gemählden, II Th. S. 346 u. ff.

* *

S. den Art. Brabantische Schule, wo die vornehmsten Künstler dieser, hier zum zweyten Mahle, aufgeführten Schule angezeigt worden sind, — deren Lebensbeschreibungen sich mit den mehrern Künstlern dieser Schule, in Het Schilder Boek door Karel van Mander, Alcmaer 1603. Harlem 1604. 4. Amst. 1618. 4. — De groote Schauburgh der Nederlantschen Konst-Schilders en Schilderessen . . . door Arnold Houbraken, Amst. 1718. 8. 3 Th. s'Gravenhage 1750. 1753. 8. 3 Th. m. K. — De Nieuwe Schonburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen door J. van Gool, s'Gravenhag. 1750. 8. 3 Th. — Vies des Peintres Flamans . . . avec des Portraits, gravés en taille douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions sur leur différentes manières, par Jean Bapt. Descamp, Par. 1753-1763. 8. 4 B. — — und von deren Werken sich, unter andern, Nachrichten in der Voyage pittoresque des principales Villes de Flandres et du Brabant, Par. 1768. 8. deutsch, mit einigen Verm. Leipz. 1771. 8. finden. — — Auch hat von einigen Gemählden des Rubens, de Piles (Oeuvr. div. B. 4. S. 287.) Beschreibungen, so wie (ebend. S. 236) eine Dissertat. sur les ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens, und (ebend. S. 357) ein besonderes Leben des Rubens geliefert.

Fleiß.

(Schöne Künste.)

Die Bestrebung, ein Werk der Kunst auch in den kleinesten Theilen mit der äußersten Aufmerksamkeit vollkommen zu machen, folglich jede kleinste Schönheit zu erreichen, und die geringsten Fehler oder Mängel auszubessern.*) Der Fleiß gehört demnach

*) Characterem felicis Aesthetici coronat *correctionis studium* (limae labor et mora),

nach zur Ausführung und Ausbildung, wovon bereits in besondern Artikeln gesprochen worden. Weil die größten Schönheiten eines Werks der Kunst in großen Gedanken bestehen, welche die Vorstellungs- und Begehrungskräfte mit starken Schlägen angreifen, so kann ein Werk eine starke Würkung thun, an welches kein Fleiß ist gewendet worden. Ein Werk, dessen größte Würkung von Hauptheilen herkömmt, darf auch nur in den Haupttheilen vollkommen seyn, weil man bey dem starken Gefühl der Vollkommenheit auf die Kleinigkeiten nicht sieht. Wer große und sehr merkwürdige Dinge zu erzählen hat, der erwekt große Aufmerksamkeit, und macht starken Eindruk, wenn er gleich auf die Kleinigkeiten der Rede, die beste Wahl der Redensarten, der Wörter, der Töne, der Stimme und der Gebehrden gar nicht sieht. Der Mahler oder Bildhauer, der uns eine Figur oder ein Bild darstellt, das durch die besten Verhältnisse des Körpers, durch eine sehr edle Stellung und durch einen großen Charakter rührt, braucht nicht auf Kleinigkeiten der Ausbildung, nicht auf die höchste Schönheit der Färbung oder des Glatten, nicht auf die Richtigkeit in den geringsten Falten des Gewandes, oder andre Nebensachen zu sehen: er gefällt hinlänglich. Und diese Beschaffenheit hat es mit allen Werken der Kunst, die in ihrer Erfindung und in ihren Haupttheilen groß sind; der äußerste Fleiß kann da schaden, wenigstens ist er unnütze.

Hingegen ist er in den Werken oder Theilen derselben nöthig, deren Vollkommenheit aus vielen kleinen Verhältnissen, aus subtilen Vergleichungen herkömmt; von welcher Art alle feinen Gegenstände, alles Kleine, Niedliche, alles, dessen Wesen aus der Sammlung oder Zusammenfassung vieler kleinen Theile besteht, sind.

Die Würkung des Fleißes ist demnach das Feine in jedem kleinsten Theile des Werks. Wenn Wahrheit und Richtigkeit da sind, so kann das Feine noch hinzukommen. Ein Marmorbild kann die Figur mit voller Wahrheit und Richtigkeit darstellen, so daß es einem, der sie aus einer gewissen Stellung betrachtet, nicht möglich wäre, etwas daran auszusetzen; sie ist aber nicht fein polirt, die Umrisse sind nicht bis auf die kleinesten Züge der Linien ausgeführt; alsdann ist nicht der äußerste Fleiß daran gewendet. Eben so kann ein Gemählde dasjenige, was es vorstellen soll, vollkommen vorstellen, ohne daß jeder Strich des Pinsels in die nächsten verfließt, ohne daß jedes kleine Glied der Figuren, jede Falte des Gewandes, jedes Blatt an Bäumen so ausgeführt sey, daß es einzeln betrachtet in allen seinen Theilen vollendet sey. So fehlt auch diesem der Fleiß.

Hieraus läßt sich abnehmen, in was für Fällen der äußerste Fleiß unnütze, oder gar schädlich sey, und wenn er ein nöthiges Mittel zur Vollkommenheit werde. In den Dingen, die für das Gesicht gemacht sind, folglich in allen bildenden Künsten ist der Fleiß unnütze, wenn das Werk der Kunst weit aus dem Auge soll gesetzt werden; denn da verlieren sich alle kleinen Theile. Es wäre vollkommen unnütz, in einem Bilde, das auf eine hohe Säule, oder auf ein Gebäude gesetzt wird, alle feinen Züge des Gesichts, alle Falten der Haut, alle zarten Erhöhungen und Vertiefungen völlig auszudrüken. Man

mora), seu habitus protensa attentione in pulcre informatum opus, quantum possis, minores, minutorum etiam ejus partium perfectiones augendi, tollendi imperfectiones, aliquantula phaenomena, citra detrimentum totius. Baumgarten Aesthetic. §. 97.

Man weis gar wol aus der Geschichte der beyden Bildhauer in Athen, daß in solchen Fällen der Fleiß schadet, weil er die Würkung des Ganzen hindert. Wer ein Dekengemählde in ein hohes Zimmer nach Mignaturart, oder nur nach der gewöhnlichen Art kleiner Staffeleygemählde ausführen wollte, würde dem Auge, das weit vom Gemählde steht, nichts Reizendes vorlegen, wenn die Figuren noch so groß wären; denn die Stärke der Farben, welche in der Nähe hinreichende Würkung thun, verliert sich in der Entfernung; was aber von ferne her stark würken soll, muß auch stark, und für die Nähe grob und roh seyn.

Eben dieses muß man auch für die Gegenstände bemerken, die zwar das Auge in der Nähe hat, die aber in Vergleichung andrer auf demselben Gemählde weit entfernt sind.

Zweytens ist der Fleiß unnütze, wenn ein Gegenstand blos im Ganzen genommen würken soll. Gesetzt, eine Landschaft sey in der Natur blos wegen einer sehr schönen Austheilung des Hellen und Dunkeln, oder wegen der schönen Harmonie der Farben angenehm: so hat der Mahler seinen Zwek völlig erreicht, wenn er dieses darstellt, und hingegen keinen einzigen einzeln Theil, weder in seiner Zeichnung noch besondern Erleuchtung, mit Fleiß ausführt. Eben so unnütze wäre der Fleiß, den ein Tonsetzer auf jede einzele Stimme in einem Chor oder Tutti wenden wollte, da der Gesang im Ganzen würken muß. Dieselbe Beschaffenheit hat es mit einer Rede oder einem Haupttheile derselben, da die Aufmerksamkeit blos auf die allgemeine Beschaffenheit einer Sache gehen soll. Wenn man da auf jeden besondern Begriff Fleiß wenden, jedes einzele Wort, oder jeden einzeln Satz vollkommen fleißig bearbeiten wollte, so wäre dieses eine unnütze Mühe.

Der Fleiß, den man in solchen Fällen auf Nebensachen wenden wollte, wäre auch sehr schädlich. Er würde unsre Aufmerksamkeit dem Ganzen entziehen. Wer einen Helden vorstellen wollte, dessen Größe in den Gesichtszügen und der Stellung müßte bemerkt werden, würde seinem Werke schaden, wenn er das Gewand, oder die Waffen, so fleißig bearbeiten wollte, daß sie das Auge nothwendig auf sich zögen. Es ist demnach eine große Klugheit, den Nebenursachen den Fleiß zu entziehen. Dies ist die docta negligentia vieler Alten.*) Wer in einer Rede, darin von einer sehr wichtigen Angelegenheit gehandelt wird, eine solche Zierlichkeit, einen solchen Klang und solche Feinigkeit der Ausdrüke brauchen wollte, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf diese Sache gelenkt würde, der müßte seinen Zwek nothwendig verfehlen.

Wir können also überhaupt diese Regel festsetzen, daß der Fleiß überall schädlich sey, wo er die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzieht, es sey, daß sie auf Nebensachen, oder gar von dem Werke auf den Künstler und dessen Bearbeitung, gegen die Absicht gelenket werde.

Wenn ein Redner sich über eine Anklage rechtfertigen und beweisen wollte, daß er ein redlicher Mann sey, so würde er seines Zweks verfehlen, wenn seine ganze Rede so künstlich und so fleißig wäre, daß der Zuhörer nur darauf Achtung gäbe. Auch da ist der Fleiß schädlich, wenn er in Trokenheit und Mühsamkeit ausartet; denn beyde sind der Leichtigkeit und Freyheit entgegen. In allen kleinen, artigen und in blos ergötzenden Gegenständen ist der Fleiß gut, wenn er nur mit hinlänglicher Freyheit und Würkung des

*) Quaedam etiam negligentia est diligens. Cic. in Orat.

des Ganzen verbunden wird, wie in den Werken eines G. Dow, und Fr. Mieris.

Fleischfarbe.

(Mahlerey.)

Die Farbe des Nakenden am menschlichen Körper. Die natürliche Nachahmung dieser Farbe in den Gemählden ist einer der wichtigsten Theile der Farbengebung; nicht nur, weil der Mensch der vornehmste und schönste Gegenstand der Mahlerey ist, sondern auch wegen der großen Schwierigkeit, die man dabey antrifft. Die Farben aller andern Körper gehören ganz zu ihrem äußern und zufälligen; es scheinet aber, daß die Natur, wie die Form des Körpers, also auch seine Farbe mit dem Geist gleichsam verwebt habe. Schon die Farbe allein drükt das Leben aus; folglich auch die verschiedenen Stufen und Kräfte des Lebens, mithin auch einen Theil des Charakters der Menschen. Der Bildhauer kann nie die ganze Seele sichtbar machen. Dieses beweist die höchste Wichtigkeit dieses Theils der Kunst; die ungemeine Schwierigkeit aber lernt man begreifen, wenn man versucht, sowol die Hauptfarben, als die unnennbaren Mittelfarben, mit welchen die Natur den menschlichen Körper bemahlt, anzugeben und zu nennen. Was für ein feines Gesicht muß der Mensch haben, der nur etwas davon erkennen will. Was für scharfsichtige Beobachtungen mußte nicht Titian gemacht haben, ehe er auf die Grundsätze gekommen, die Mengs in seinen Fleischfarben entdekt hat. „Ein Fleisch, das viel Mittelteints hatte, machte er überhaupt im Mittelteint, dasjenige, so deren wenig hatte, machte er fast ohne Mittelteinten. So das Röthliche fast ohne andre Teints, (dieses versteht sich allezeit nebst der Nachahmung der Wahrheit;) und gleicher Weise in jeder übrigen Farbe.“ *)

Es ist also kein Theil der Farbengebung wichtiger und keiner schwerer, als dieser; denn wenn man alle andern vollkommen besäße, so müßte man diesen noch ganz besonders studiren, und zu dem Ende ein unabläßiges und scharfes Studium der Natur, mit tausend nachahmenden Versuchen verbinden. Man hat in jedem andern Theil der Kunst eine größere Anzahl vollkommener Meister gehabt, als in dieser, wo man außer Titian und van Dyk wenige zu nennen hätte.

Die Farben des Fleisches sind nicht nur von allen Farben die, die man am wenigsten bestimmen kann, sondern auch die, deren frisches und liebliches Wesen am zartesten ist. Folglich muß ihre Behandlung höchst leicht und frey seyn. Wer durch vieles Mischen, durch viel Verreiben, durch mancherley Wendung des Pinsels, sie zu erhalten sucht, findet sie gewiß nicht. Wer am Nakenden mahlt, und noch ungewiß ist, wie er es erreichen soll, wird es nicht erreichen. Durch eine genaue Beobachtung der Natur und ein scharfes Nachdenken, muß man sich Regeln machen, ihnen mit Sicherheit folgen, und so lange man nicht den erwünschten Erfolg davon sieht, sie durch neue Beobachtungen zu verbessern suchen. Dieses ist vermuthlich der einzige Weg in diesem Theile der Kunst zur Vollkommenheit zu gelangen.

Laireße hat über die Fleischung, wie über verschiedene andre Zweige der Kunst, Regeln gegeben, die dem, dessen Genie sonst für diesen Theil der Kunst die gehörige Wendung hat, das Studium etwas erleichtern könnten.

M 4 Aber

*) Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geschmak in der Mahlerey, S. 59.

Aber alle Regeln, die man nicht selbst entdeket, oder deren Gründlichkeit man nicht durch eigenes Nachdenken einsieht, können hier nichts helfen.

Fließend.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, was unsre Vorstellungskraft ohne alle Aufhaltung und Hinderniß in einem gleichen Grad der Stärke unterhält. Der Ausdruk ist von einem sanft fortfließenden Wasser genommen, dessen mäßige Geschwindigkeit überall gleich ist. Man sagt von einer gebundenen, oder ungebundenen Rede, sie sey fließend, wenn sie wie ein sanfter Strom so fortgeht, daß weder das Ohr, noch die innern Sinnen einmal merklich stärker, als das andre gereizt werden, wenn alles leicht auf einander folgt, daß man in seinen Vorstellungen, ohne merkliche Unterbrechungen, und erneuerte oder veränderte Aufmerksamkeit, sanft fortgeführt wird. Auf eine ähnliche Art ist ein fließendes Tonstük beschaffen, oder eine fließende Melodie, wenn alles ungezwungen, ohne schnelle Veränderungen, in unsern Vorstellungen hinter einander folget. Man nennt auch eine Zeichnung fließend, wenn die Umrisse ohne Unterbrechung, ohne starke oder schnelle Wendungen, ohne Zwang, in angenehmen Krümmungen fortgehen.

Das Fließende ist demnach dem Holprigen und Rauhen gerade entgegen gesetzt, wobey die Aufmerksamkeit alle Augenblike anstößt, eine Weile gehemmt, oder verstärkt wird. Auch das Feurige und Lebhafte, und das wilde Rauschende, sind dem Fließenden einigermaßen entgegen.

Das Fließende hat außer der Leichtigkeit auch die Würkung, daß es das Gemüth nur sanft angreift, angenehm aber fast unvermerkt von einer Vorstellung zur andern fortführet, und uns in stiller Betrachtung einwieget, wiewol es uns auch nach und nach bis zum sanften Reiz fortziehen kann. Und hieraus ist zu sehen, daß das Fließende nur in denen Werken oder Theilen der Werke statt hat, welche allmählig auf das Gemüth würken sollen. Es wäre ein Fehler in den Werken, die uns überraschen, fortreißen, oder überhaupt in starke und lebhafte Empfindungen setzen sollen. Es ist eine wesentliche Eigenschaft des blos Angenehmen und Sanftreizenden. Stille, wiewol tiefsitzende Leidenschaften, liebliche Vorstellungen der Phantasie, müssen auf eine fließende Art behandelt werden, eben so wie das, was man Unterhaltend und Ergötzend nennt.

Virgil ist in den angenehmen Scenen, die er beschreibt, Ovidius und Euripides in sanften Affekten und angenehmen Gemählden, Phädrus und La Fontaine in ihren Fabeln fließend. Grauns meiste Melodien sind Muster des Fließenden.

Es ist ein Zeichen eines schwachen Genies, oder eines verdorbenen Geschmaks, wenn man in Werken der Kunst alles fließend verlangt; denn auf diese Weise könnten die größten Würkungen oft nicht erhalten werden. Vielmehr ist das Fließende gar oft ein Fehler. Es wäre lächerlich, wenn ein Redner bey Vorstellung einer nahen Gefahr das Fließende in seiner Rede suchen wollte. Es ist allen heftigen und strengen Leidenschaften gänzlich entgegen.

Es erfordert aber einen Reichthum der Gedanken, eine Kunst seine Vorstellungen auf alle Seiten umzuwenden, eine Fertigkeit in allen Wendungen, und feine Sinnen, um das Fließende zu erreichen.

Florentinische Schule.

Die Stadt Florenz ist schon seit vielen Jahrhunderten ein vorzüglicher Sitz der zeichnenden Künste; sie hat in allen Zweigen der Kunst eine so beträchtliche Anzahl großer Männer besessen, Bildhauer, Stein- und Stempelschneider und Mahler, daß keine andre Stadt ihr in diesem Stük den Vorzug streitig machen kann.

Man muß die ganz alte florentinische Schule von der neuen unterscheiden. Schon im dreyzehnten Jahrhundert haben die Künste in dieser Stadt geblüht. Der Rath ließ verschiedene Künstler aus Griechenland kommen, welche sich in Florenz niedergelassen und daselbst Schüler gezogen haben, durch welche der Geschmak an zeichnenden Künsten sich in Italien festgesetzt hat.

Die alte florentinische Schule fängt sich bey diesen Griechen, und dem Cimabue ihrem Schüler an, und endiget sich bey Leonhard da Vinci. Die Werke der Künstler, die vor Leonhardo gelebt haben, sind nur in Vergleichung derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht worden sind, schätzbar; aber er, der letzte und größte Mahler und Zeichner dieser Schule, näherte sich der Vollkommenheit, und kann zugleich als der erste Künstler der neuen Schule angesehen werden. Man kann bey Sandrart und bey Florent le Comte die Nachrichten von der ältern florentinischen Schule antreffen.

Die neue Schule fängt sich bey da Vinci und Michael Angelo an, und besteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum Theil großer Künstler, besonders Bildhauer. Die Verfasser der unlängst herausgekommenen mahlerischen Reise durch Italien, fällen von dieser Schule überhaupt folgendes gründliches Urtheil: „Die ältere florentinische Schule hat eine Menge Mahler gehabt, die nicht zu verachten sind, wiewol wenige davon einen großen Grad des Ruhms erhalten haben. Die Kirchen von Florenz sind voll ihrer Arbeiten, die alle von einer Hand gemacht scheinen. — Die Farbe ist grau und schwach; die Zeichnung hat etwas Großes, ist aber mit einer Manier verbunden, in dem Geschmak des M. Angelo. — Die Figuren haben in ihren Wendungen etwas so gedrehtes, daß man sie für unmöglich halten möchte. Große übertriebene Umrisse, welche von verrenkten und verdrehten Gliedern herzukommen scheinen; ein übertriebener Reiz, darin in der That etwas Großes, aber aus einer erdichteten Natur ist. Gute Coloristen findet man da nicht; die Schule hat ihren meisten Ruhm von den Bildhauern bekommen. Man hat sich darin fast einzig um die Zeichnung bekümmert, und um eine gewisse Größe der Formen, die aber leicht in eine Manier ausartet." Von den florentinischen Künstlern kann man also einen der wichtigsten Theile der Kunst lernen; das Große in den Formen und in der Zusammensetzung, wodurch die Werke der Kunst den wichtigsten Theil der Kraft bekommen. Junge Künstler, die Gelegenheit haben, diese Schule zu studiren, thun wol, sich dabey so lang aufzuhalten, bis ihr Auge sich so an das Große und Starke gewöhnt hat, daß es dasselbe überall als einen wesentlichen Theil sucht. Erst alsdenn, wenn dieses Gefühl unauslöschlich bey ihnen festgesetzt ist, können sie auf die höchste Richtigkeit im Zeichnen arbeiten. Denn ohne Größe kann kein Werk der Kunst in die erste Classe gesetzt werden.

* *

Daß die Mahlerey nie so ganz in Italien, wie Vasari und Baldinucci behaupten, untergegangen, und Cimabue und Giotto in Florenz die Wiederhersteller derselben

selben gewesen sind, haben Maffei (Ver. illust. P. III. c. 6.) Muratori (Antiq. Ital. Vol. 2. Diss. 24.) und Tiraboschi (T. III. S. 137. 240. 398 u. f. T. IV. S. 434. Rom. Ausg. von 1783. 4.) ziemlich anschaulich erwiesen; so wie es auch aus den Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro des Bannarrotti, Flor. 1716. 4. und aus der raccolta e spiegazione delle sculture e pitture sagre, estratte dai Cimiteri di Roma, da Giov. Bottari, R. 1736 - 1746. f. 3 B. erhellet. Auch finden sich in der raccolta di Lettere sulla pittura . . . . im 5ten B. S. 329. Rom 1766. 4. in einem Briefe von Carlo Magri, der, so viel ich weiß, auch in dem 14ten B. der von Calogera herausgegebenen Opuscoli steht, Beyträge über den Zustand der Mahlerey, im 6ten Jahrhundert in Italien. — Die berühmtesten Mahler der Florentinischen Schule sind: Baccio della Porta, di San Marco gen. († 1517) Leonardo Vinci († 1520) Piet. Roselli di Cosimo († 1521) Andrea del Sarto († 1530) Balth. Peruzzi († 1536) Il Rosso († 1541) Piet. Buonacorsi, Perin del Vago gen. († 1547) Giac. Pontormo, Caruccio († 1556) Benven. Garofalo († 1559) Bac. Bandinelli († 1559) Franc. Rossi, Cecchino del Salviati gen. († 1563) Michel Angelo Buonar. (Ausser seiner Lebensbeschreibung im Vasari u. a. m. hat Ascanio Condivi, sein Leben, Rom. 1773. 4. Flor. 1736 und 1746. f. franz. mit Zusätzen durch den Abt Hauteroche, Par. 1783. 12. und Giac. Vignali, Flor. 1753. 4. herausgegeben; er starb 1564) Dan. Ricciarelli († 1566) Lud. Civoli († 1613) Matth. Roselli († 1650) Pietro da Cortona († 1669) Bened. Lutti († 1724). Die Leben dieser Mahler finden sich im Vasari, Baldinucci, d'Argensville u. a. m. und von ihren, und den Werken anderer Florentinischen Meister geben unter mehrern Nachricht: Memoriale di molte Statue e Pitture, che sono nella Città de Firenza, di Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Le Bellezze della Città di Firenze . . . di Mr. Fr. Bocchi, Fir. 1591. 8. 1677. 8. Ristretto delle cose più notabili in Pittura . . . della Città di Firenze . . . da Jac. Carlieri, Fir. 1689. u. 1757. 12. — Volkmanns historisch-kritische Nachrichten von Italien — und verschiedene Beschreibungen von Paris, u. a. O. m.

Flüchtig.

(Schöne Künste.)

Das Flüchtige hat in allen Werken der Kunst, fürnehmlich aber in den zeichnenden Künsten statt, und besteht darin, daß die Gegenstände nach dem, was ihnen wesentlich zugehört, mehr angezeiget, als völlig und nach allen Theilen ausgeführt werden. Eine flüchtige Zeichnung ist die, welche mit wenig kräftigen Strichen die Hauptsachen so angiebet, daß ein Kenner sogleich daraus das Ganze sich bestimmt vorstellen kann; ein flüchtiger Pinsel ist der, der nur die Hauptfarben, sowol im Hellen als im Dunkeln, durch wenig Hauptzüge so aufgetragen hat, daß das Wesentliche der Haltung und Harmonie daraus schon empfunden wird. Die flüchtige Behandlung schikt sich zur Anlegung eines Werks, da der Künstler, wenn er in vollem Feuer der Einbildungskraft ist, schnell den Entwurf macht, um vorerst nur von dem Ganzen zu urtheilen. Es ist ein großer Vortheil, wenn man sich angewöhnt hat, ein Werk flüchtig anzulegen; denn dadurch kann man sogleich alle Hauptsachen, die bisweilen nur von einem einzigen glüklichen Augenblik abhängen, festsetzen. Der Künstler, der nie flüchtig arbeiten kann, wird manches Gute, das nur wie ein schnell vorübergehender Sonnenblik kömmt und wieder vergeht, verlieren.

Hernach müssen auch ganze Werke etwas flüchtig bearbeitet werden. Nämlich diejenigen, bey denen es würklich blos auf einige Hauptsachen ankömmt, wie in den Gemählden und Werken der bildenden Künste, die

die sehr weit aus dem Gesichte kommen, ingleichen in den Werken, wo nur wenige Hauptgedanken zur Absicht des ganzen Werks hinlänglich sind. Man kann hiervon das deutlichste Beyspiel aus der Musik nehmen. Im Recitativ sind die Noten, die der recitirenden Stimme vorgeschrieben sind, die Hauptsache; der begleitende Baß ist blos da, den Ton, darin gesprochen wird, fühlen zu lassen, und das Gehör zu den verschiedenen Modulationen desselben gleichsam zu stimmen: mehr soll und muß man von Begleitung nicht hören. Also muß dabey der begleitende Baß nur flüchtig angeschlagen werden, weil es hier gar nicht um begleitende oder ausfüllende Harmonie zu thun ist, die da vielmehr schädlich wäre.

Es ist aber leicht zu sehen, daß das Flüchtige gerade die sicherste Hand, oder die genaueste Richtigkeit erfodere. Denn weil da nichts, als das Wesentlichste der Vorstellung, ausgedrükt wird, so ist auch jeder dabey vorkommende Fehler wesentlich. Also können nur große Meister in dem Flüchtigen sicher seyn.

Da das Flüchtige überhaupt dem Fleißigen entgegen gesetzt ist, wovon in seinem Artikel gesprochen wird, so kann das, was dort angemerkt worden ist, auch hier angewendet werden.

Flügel.

(Baukunst.)

So nennt man eigentlich jeden, der Hauptmasse eines Gebäudes, oder auch eines Körpers angehängten Theil. Eigentlich wären also auch die Säulenlauben und bloße Mauren, von welcher Seite des Gebäudes sie heraussstünden, als Flügel desselben zu betrachten. Man braucht so gar das Wort bey etwas langen Gebäuden, wenn sie gleich nur aus einer einzigen Hauptmasse bestehen, von den Seiten desselben, die Rechts und Links von der Mitte abstehen, so wie man in der Kriegskunst den rechten oder linken Theil des Heers die Flügel nennt.

Die besondere und gewöhnlichste Bedeutung des Worts aber ist diese, daß man es von Nebengebäuden braucht, die einem Hauptgebäude angehängt werden. Man pflegt insgemein großen Hauptgebäuden solche Flügel entweder an den Seiten, oder auch von vornen oder von hinten anzuhängen, entweder um der Form des Gebäudes mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewisse zur innern Einrichtung gehörige Theile, die sich in der Hauptmasse nicht wol haben anbringen lassen, dahin zu verlegen. So haben ehedem die morgenländischen Völker an ihre Haupttempel große Flügel angebauet, in denen die Priester ihre Wohnungen hatten, da es sich nicht schikte, diese Wohnungen mit dem Tempel selbst in eine einzige Masse zu verbinden.

Folie d'Espagne.

(Musik und Tanzkunst.)

Ist ein Tanz von ernsthafter Art für eine Person, der auf der Schaubühne aus der Mode gekommen. Die Musik ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt, und hat wegen ihrer Einfalt, ihrer vollen und leichten Harmonie etwas, das dem ungeübtesten Ohr faßlich und angenehm ist. Das Stük fängt im Niederschlag an, und hat Abschnitte von zwey Takten, so daß allemal auf den zweyten Takt eine halbe Cadenz kömmt. Im ersten Takt des Abschnitts hat das erste Viertel den stärksten Accent, das zweyte aber einen Punkt, wird also länger als das erste angehalten. Im zweyten Takt aber werden das zweyte und dritte Viertel leicht angeschlagen.

Die Harmonie ist höchst einfach, ohne Dissonanzen, und man vermeidet

det so gar die Verwechslungen des Dreyklanges; und um sie noch einfacher zu machen, läßt man gar oft in der obern Stimme die Octave des Basses hören, welches sonst in andern Stüken sorgfältig vermieden wird.

Das ganze Stük besteht aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Der erste schließt im achten Takt in die Dominante, und der andre in die Tonica. Nach diesen 16 Takten wird das Stük, so oft als man will, mit melodischen Abänderungen wiederholt. Durchaus aber wird auf jeden Takt nur eine einzige Harmonie genommen.

Forlane.

(Musik.)

Ein gemeiner Baurentanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke gebräuchlich ist. Die Musik dazu ist $\frac{6}{8}$ Takt mit sehr munterer Bewegung.

Form.

(Zeichnende Künste.)

In dem allgemeinsten figürlichen Sinn bedeutet dieses Wort die Art, wie das Mannigfaltige in einem Gegenstand in ein Ganzes verbunden ist; folglich die besondere Art der Zusammensetzung. Hier wird aber die Form nur, in so fern sie sichtbar ist, betrachtet, nämlich als die Gestalt körperlicher Gegenstände: man sagt in diesem Sinn, ein Gefäß habe eine schöne Form. Von solchen Gegenständen hat man das Wort in der Sprache der Künste, auch auf die menschliche Gestalt angewendet; so sagt man z. B. Michel Angelo habe in seinen Werken auf große Formen gesehen, und versteht durch diese Formen auch die Gestalt der Figuren von menschlicher Bildung.

Die Formen sind wegen der mannigfaltigen ästhetischen Kraft, die sie haben, der hauptsächlichste Gegenstand der zeichnenden Künste, und verdienen deßwegen nach ihren Hauptgattungen betrachtet zu werden. Wir merken demnach an, daß es dreyerley Gattungen der Formen giebt: solche, die eine blos körperliche Schönheit haben; hernach solche, in denen körperliche Schönheit mit Schiklichkeit und Tüchtigkeit verbunden ist; und endlich auch solche, in denen außer der körperlichen Schönheit und Schiklichkeit, auch sittliche Kraft liegt. Zur ersten Gattung gehören alle Figuren und Körper, die regelmäßig sind, aber keine besondere Bestimmung haben; zur andern Classe regelmäßige Körper, deren Gestalt durch eine besondere Bestimmung ihre Einschränkung bekömmt; und zur dritten die, in denen außer den vorhergehenden Eigenschaften noch inneres Leben und sittliche Würksamkeit entdekt wird.

Es kommen uns mannigfaltige Figuren und Körper vor, von deren Natur und Endzwek wir nichts erkennen, die uns aber doch gefallen oder mißfallen, blos in so fern sie eine Figur haben. Unter den Steinen, welche auf den Feldern zerstreuet sind, ziehen die, deren Figur eine merkliche Regelmäßigkeit hat, unser Auge auf sich; und wenn wir die in der Luft zerstreueten Wolken sehen, so sind wir aufmerksam und vergnügen uns, so oft wir in ihren Figuren und in ihren verschiedenen Gruppirungen etwas regelmäßiges entdeken. Wir schreiben ihnen in so fern eine Schönheit zu, die aber blos darin besteht, daß ihre Form faßlich ist, daß wir uns einen mehr oder weniger klaren und deutlichen Begriff davon machen können. Sie haben die blos todte Schönheit, die, wie die Philosophen bemerkt haben, aus Einheit und Mannigfaltigkeit besteht.

Dieses

Dieses ist die geringste Gattung der Formen, von welcher aber die zeichnenden Künste einen starken Gebrauch machen. Sie hat der Baumeister zur Absicht, wenn er die Deken der Zimmer mit Feldern, und die Fußboden mit künstlichem Tafelwerk verziert; und der Mahler, wenn er seine Figuren wol gruppirt, und alles in regelmäßige Massen anordnet. Die Formen würken ein bloßes Gefallen, oder eine Zufriedenheit des Auges.

Wenn aber diese Schönheit zugleich mit Schiklichkeit und Tüchtigkeit verbunden wird, so bekömmt die Form schon eine lebhaftere Kraft. Wir können die Säulen der Baukunst zum Beyspiel anführen. Das Verhältniß ihrer Höhe zur Dike und die Einziehung oder allmählige Verdünnerung des Stammes, daß sie einen Fuß und Knauf haben, daß der unterste Theil des Fußes eine vierekigte Platte, und der oberste Theil des Knaufs eine Tafel ist, und mehr solche Dinge gehören zum Schiklichen und Tüchtigen; denn durch diese Eigenschaften wird die Säule tüchtig zu tragen, was sie zu tragen hat. So ist in einem schönen Gefäß, in einer schönen Vase, blos körperliche Schönheit mit Tüchtigkeit verbunden, wenn die Form zum Gebrauch, den man davon macht, völlig schiklich ist, oder ihn erleichtert. So sind unsre Trinkgläser, da ein kleiner conischer Becher auf einem dünnen zum Anfassen bequemen, und unten mit einem breiten Fuß versehenen Stamm steht. Die körperliche Schönheit mit Schiklichkeit oder Tüchtigkeit verbunden, sehen wir überall in den Formen der Pflanzen und der Thiere, und wir vermissen sie gar oft in den Werken der Kunst, wo die Zierrathen ohne Beurtheilung angebracht werden, wie bey Messern, deren Hefte so wunderlich gestaltet sind, daß man sie nicht fest anfassen, oder mit so viel ekigten Zierrathen versehen sind, daß man sie ohne sich zu verwunden nicht lange fest halten kann.

Gute Formen von der zweyten Art können einen großen Grad des Vergnügens erweken. Das Pflanzen- und Thierreich ist voll von solchen Formen, die man nicht ohne inniges Vergnügen betrachten kann. In den schönen Künsten zeiget die Baukunst manche Schönheit dieser Art. Eine nach dem guten Geschmak der Griechen gebauete Säulenordnung zeiget uns das Schöne mit dem Tüchtigen und Schiklichen in der engesten Verbindung. Was kann fester, besser zusammengefügt, zu seinem Endzwek schiklicher, zugleich aber regelmäßiger seyn, als jeder Theil der dorischen Ordnung? Durch eine glükliche Vereinigung des Schönen mit dem Tüchtigen und Schiklichen, werden auch Werke der mechanischen Künste zu Werken des Geschmaks; und der Goldschmidt, der Juwelierer, und so gar Handwerker von der niedrigsten Classe können sich dadurch bis zum Rang der Künstler erheben, so wie im Gegentheil Künstler unter den Handwerksmann sinken, wenn sie durch abgeschmakte Zierrathen so gar, was zur Tüchtigkeit am wesentlichsten gehört, zerstöhren;*) wie der wunderliche Mensch in Frankreich, der vor einiger Zeit ein Gebäude in Form eines Rhinoceros hat aufführen wollen.

Die wichtigsten Formen, deren Schönheit bis ins Erhabene hinaufsteiget, sind die, in denen Schönheit mit Schiklichkeit und sittlichem Wesen vereiniget ist, wo die Materie ein Ausdruk geistlicher Kräfte wird; Seelen in sichtbarer Gestalt. Diese fangen schon in dem Thierreich an, und erheben sich allmählig durch unendlich viel Grade bis zum höchsten Ideal

*) S. Zierrathen.

Ideal der menschlichen Schönheit, als dem äußersten, das Menschen zu erreichen möglich ist. Die Natur und Kraft dieser Form, die auch schlechthin die Schönheit, das ist, das höchste Schöne, genennt wird, ist wegen der Wichtigkeit der Sache in einem besondern Artikel ausführlich entwikelt worden.*)

Man muß in den zeichnenden Künsten, so oft als von Formen die Rede ist, an den Unterschied dieser drey Gattungen der Formen gedenken; denn unter gleichem Namen werden sehr ungleiche Dinge ausgedrükt. Wenn von Schönheit der Formen gesprochen wird, so kömmt es sehr viel darauf an, zu welcher Gattung sie gehören.

Form.

(Bildende Künste.)

Dieses Wort bedeutet auch insbesondre einen Körper, dessen Zeichnung oder Gestalt andern Körpern durch Abgießen, oder Abdruken mitgetheilt wird, so wie ein Petschaft die Form ist, in welcher das Siegel abgedrukt wird. Man macht Formen zum Abgießen, in Metall oder in Gyps; Formen zum Abdruken in Wachs, oder andre weiche Körper. Daher heißen die hölzernen Stüke, von denen die so genannten Holzschnitte abgedrukt werden, auch Formen, und der Künstler, der sie verfertiget, wird Formschneider genennt.

Formschneiden.

(Zeichnende Künste.)

Unter der Benennung des Formschneidens versteht man die Kunst allerhand Zeichnungen in hölzerne Formen zu schneiden, von denen sie mit Oelfarben auf Papier abgedrukt werden. Die Abdrüke selbst nennet man Holzschnitte. Es geht damit überhaupt also zu. Man trägt auf ein Stük zähes und feines Holz mit Bleystift oder einer andern Farbe die Zeichnung auf; hernach nimmt man mit schiklichen Instrumenten und Werkzeugen von der Oberfläche des Holzes alles, außer den gezeichneten Strichen, bis auf eine gewisse Tiefe weg. Enthält die Zeichnung eine Vorstellung, in welcher Gegenstände von verschiedenen Entfernungen sind, wie in Landschaften, so bedient man sich des Kunstgriffes, die entfernten Gründe auf dem Stok selbst, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas zu vertiefen, damit hernach beym Abdruken die dazu gehörigen Striche nur sehr schwach heraus kommen. Wenn nun auf die so zubereitete Form mit Ballen, die denjenigen gleichen, deren sich die Buchdruker bedienen, die Farbe aufgetragen wird, so bleibet etwas davon auf der Form kleben und zwar nur auf den Strichen, weil alles übrige vertieft ist. Wird nun ein feuchtes Papier darauf gelegt und sachte gepreßt, so drükt sich die Farbe auf das Papier ab; die Stellen aber, die auf die vertieftesten Theile der Forme treffen, bleiben weiß; folglich ist nun die ganze Zeichnung, aber in Ansehung der rechten und linken Seiten verkehrt, auf dem Papier, das nun ein Holzschnitt genennt wird.

Diese geschnittenen Formen sind einigermaßen das Gegentheil der Kupferplatten. Denn in diesen werden die Striche, die sich abdruken sollen, vertieft, und hier sind sie erhöht. Daher ist es auch nicht möglich in den Holzschnitten die Zeichnungen weder mit so feinen, noch mit so mannigfaltig durch einander laufenden Strichen zu machen, als in Kupferplatten, weil das Holz entweder ausspringen, oder im Druk sich umlegen würde. Dieses giebt also den Holzschnitten überhaupt ein ganz anderes und matteres Ansehen, als die

*) S. Schönheit.

die Kupferstiche haben. Diese können auch das Matte und das Glänzende, das Glatte und das Rauhe, und überhaupt das Charakteristische, der Oberflächen der Körper beynahe so gut, als der Pinsel selbst bezeichnen, da hingegen die Holzschnitte alles gleich matt machen. Ferner können die Kupferstiche das Weiche der Zeichnungen und der Gemählde, da die Umrisse mehr angedeutet als ausgedrukt sind, fast eben so gut, als die Mahlerey erreichen; diesen Vortheil hat der Holzschnitt nicht. Für diesen schiken sich vorzüglich die Zeichnungen, wo durch wenig kernhafte Striche nur die Hauptsachen ausgedrukt sind. Meisterhafte, aber wenig ausgeführte Handzeichnungen, können sehr gut in Holz geschnitten werden.

Die Holzschnitte haben aber vor den Kupferstichen den Vortheil, daß man einige tausend gute Abdrüke davon nehmen kann, da die Kupferstiche nur einige Hundert geben. Es würde also ohne Zweifel zur Aufnahme der Kunst gereichen, wenn das Formschneiden mit dem Eifer getrieben würde, als das Kupferstechen. Es giebt fürtreffliche Gemählde, die sich fürnehmlich durch das Große der Anlage und der Zeichnung herausnehmen; diese könnte man durch Holzschnitte weit besser, als durch Kupferstiche allgemein machen. So könnten auch die vornehmsten Werke der alten Bildhauer durch Holzschnitte beynahe eben so gut, als durch Kupferstiche, zum Unterricht der Studirenden ausgebreitet werden. Es ist zum Nachtheil der zeichnenden Künste geschehen, daß das Formschneiden von dem Kupferstechen beynahe verdrängt worden. Denn gegenwärtig wird es größtentheils nur in der Buchdrukerey zur Verzierung gebraucht, da es ehedem zur Bekanntmachung und Ausbreitung der Werke der größten Meister gebraucht worden.

Das Mechanische der Kunst hat der fürtreffliche Formschneider Papillon, in einem besondern Werke ausführlich beschrieben,*) wo er auch zugleich eine gute Geschichte dieser Kunst gegeben hat. Niemand aber hat dem Ursprung derselben fleißiger und mühsamer nachgeforscht, als der Herr von Heineke.**) Es ergiebt sich aus seinen Untersuchungen, daß das Formschneiden vermuthlich bey Gelegenheit der Verfertigung der Charten zum Spielen aufgekommen sey. Der Ursprung dieser Charten ist nicht bekannt; unstreitig aber ist es, daß sie schon im dreyzehnten Jahrhundert bekannt gewesen. Zu welcher Zeit man aber angefangen habe, das Formschneiden zu einem edlern Gebrauch anzuwenden, hat niemand ausmachen können. Nur so viel ist gewiß, daß schon vor dem Jahr 1430 biblische Geschichten in Holz geschnitten worden.

Erst aber um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hat diese Kunst sich in einem vortheilhaften Lichte gezeiget. Man hat von dieser Zeit von verschiedenen Meistern, besonders aber von Albrecht Altdorfer, einem Schweizer, fürtreffliche keine Holzschnitte, darin sowol die Zeichnung als der Schnitt sehr schätzbar sind. Auch ist den Liebhabern bekannnt, daß um diese Zeit Albrecht Dürer so fürtreffliche Zeichnungen in Holz geschnitten, daß verschiedene davon in Italien von dem berühmten Marc-Antonio und andern nachgestochen worden. Wer eine ausführliche Geschichte dieser Kunst verlangt, wird selbige in dem ange-

*) S. Traité historique et pratique de la gravure en bois par J. M. Papillon, à Paris 1766.

**) S. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, zweyter Theil, darin eine weitläuftige Abhandlung von der Formschneiderey und den ersten gedrukten Büchern zu finden ist.

angeführten Werke des Papillons finden.

Wir müssen hier noch einer besondern Art der Holzschnitte erwähnen, die von den Italiänern chiaro-scuro, von den Franzosen camayeux genennt werden. Sie ahmen mahlerische Zeichnungen nach, wo die Umrisse mit Strichen, die Hauptlichter und Schatten aber durch Duschen angezeiget sind. Die Kunst besteht darin, daß für eine Zeichnung zwey oder drey Formen gemacht werden. Die eine enthält die Umrisse, und die Stellen der stärksten Schatten; die andre aber enthält die Stellen der halben Schatten, und eine dritte die Stellen der höchsten Lichter, wo diese nicht durch das weiße Papier selbst schon in die Zeichnung kommen. Aber man nimmt oft graues, oder braunes Papier dazu. Die größte Sorgfalt hat der Künstler darauf zu wenden, die verschiedenen Formen so genau auf einander zu passen, daß jede Farbe an ihren rechten Ort komme. Man hat viel schöne Stüke von dieser Art, von berühmten italiänischen Meistern.

Es scheinet, daß auch diese Art in Deutschland entstanden sey, indem man noch einige Stüke hat, die vor Albrecht Dürers Zeiten gemacht sind.*) In Italien hat sich Hugo da Carpi zuerst darin hervor gethan. Weitläuftige Nachrichten hievon findet man bey Papillon, und in dem Dictionnaire Encyclopedique, im Artikel Gravure en bois, de camayeu.

Diese Art schiket sich fürtrefflich zur Ausbreitung derjenigen Handzeichnungen, darin die Künstler blos die Hauptsachen, sowol in Zeichnung und Anordnung, als im Hellen und Dunkeln entworfen haben. Es läßt sich nicht wol erklären, warum diese Art gegenwärtig so wenig gebraucht wird.

*) S. Heineken in dem angezogenen Werke auf der 113 Seite.

* *

Der, von Hrn. Sulzer, über die Geschichte des Formschneidens angeführte französische Schriftsteller, (Papillon) ist eben nicht, der Richtigkeit und Zuverläßigkeit seiner Nachrichten wegen, berühmt (S. unter andern, N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 20. S. 47 u. f. und Hrn. Büschings Gesch. der zeichnenden Künste S. 189. N. e.) eben so wenig, wie der Art. Gravure in der Encyclopedie, welcher Ungereimtheiten ohne Ende enthält, und worin Coster noch immer wie der Erfinder dieser Kunst prangt. — Nächst diesem und dem, auch von Hrn. Sulzer angeführten Hrn. von Heinecke, in seinen Nachr. von Kunstsachen, handeln davon Abregé histor. de l'origine et des progrès de la Gravure et des estampes en bois et en taille douce, par Mr. .. de Humbert, Berl. 1752. 8. — Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois . . . . . par Fourmier le jeune, Par. 1758. 8. — Idée générale d'une collection complète d'Estampes, avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure . . . . . Leipsic et Vienne 1771. 8. S. 235 u. f. — Hr. von Murr, im 2ten Th. seines Journals zur Kunstgesch. und zur Litteratur, Nürnberg 1776. 8. S. 75 u. f. und im 5. Th. S. 3. — Fünf geschnittene Figuren . . . wobey zugleich eine Untersuchung der Frage, ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten? von Joh. Georg Unger dem Aeltern, Berl. 1779. 8. — Sechs Figuren . . . in Holz geschnitten, von Joh. Fr. G. Unger dem Jüngern, mit einer Abhandl. . . . worin etwas von den Märkischen Formschneidern gesagt wird (von S. J. Wippel) Berl. 1779. 8. — Ein Aufsatz, in dem 25sten B. der N. Bibl. der schönen Wissensch. S. 22 u. f. — Versuch einer Untersuchung über den Ursprung der Spielkarten, den Anfang der Holzschneiderkunst und der Einführung des Leinenpapiers in Europa, von J. G. J. Breitkopf, Leipzig 1781.

1781. 4. — Hr. Büsching, in s. Entwurf einer Geschichte der zeichnenden Künste, Berl. 1781. 8. S. 184. 234. 322. 398 u. f. — Sammlung zur Geschichte der Formschneiderkunst in Deutschland . . . von D. Jos. Sal. Semler, Leipz. 1782. 8. — Auch gehören zur Geschichte des Formschneidens eigentlich die, den Ursprung und die Geschichte der Buchdruckerey betreffenbe Schriften; allein, da aus den wichtigern derselben, das hierher gehörige in die vorerwähnten Schriften bereits aufgenommen worden ist: so begnüge ich mich, sie allgemein zu nennen. — Als Formschneider sind vorzüglich bekannt: Lor. Coster (1430. Ich führe ihn nur an, um zu erinnern, daß das, was für seine Arbeit ausgegeben wird, nichts als Betrügerey ist. S. die Idée gen. S. 201.) Pet. Schoeffer oder Schoifer (daß die dem Hugo da Carpi gewöhnlich zugeschriebene Erfindung der Holzschnitte en camayeux, wahrscheinlicher Weise, deutschen Ursprunges ist, beweisen die gemahlten Buchstaben in Schoeffers berühmtes Psalterium, 1457. f. über welches Nachrichten in den Mem. de l'Acad. des Inscript. XIV. 254. B. 7. S. 363 der deutschen Uebersetzung, und in Hrn. v. Heineckens Nachr. von Künstlern und Kunstsachen Th. 2. S. 27. N. 5. zu finden sind. In dem zuletzt angeführten Werke S. 112. werden auch Blätter dieser Art angeführt, welche älter sind, als Albr. Dürer.) Mart. Schoen († 1486. Ungeachtet sich kein Holzschnitt von ihm findet: so ist er denn doch unter die Formschneider zu setzen.) Mich. Wolgemut und Wilh. Pleydenwurf (in der Mitte und gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts; sind die ersten Formschneider, welche, mit Sicherheit, als solche angegeben werden können, wenn gleich, wie in der Folge sich zeigen wird, die Kunst selbst viel älter ist.) Phillery (gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts der erste, mit Gewißheit bekannte Niederländische Formschneider.) Ad. Gamperlin (1507-1519) Rigm. Philesius (1508) Math. Grünwald († 1510) Hugo da Carpi (1510). Albr. Altorfen (1511) Veneziano, Augustino de Musis gen. (1514) Hans Balding (1516) Hans Burgmayr († 1517) Albr. Dürer († 1528) Alb. Glockenthon (1510) Joh. Güldenmund (1526) Ant. da Trento (1530) Balth. Peruzzi († 1536) Heinr. Vogtherr (1537) Joh. Springinklee († 1540) Joh. Broßhammer (1542) Veit Rud. Speckle (1543) Hans Kulenbach († 1545) Georg Pens († 1550) Hans Schäuflin († 1550) P. Gatin (1550) Erh. Schön (1550) Hans Seb. Böhm (1550) die Gebrüder Hopfer ( ) Heinr. Aldegraf (1551) Fo (1551. Ich führe den Verfertiger der Holzschnitte zu Conr. Geßners Naturgeschichte unter diesem Nahmen an, ungeachtet dieses Fo wahrscheinlicher Weise nur Verkürzung ist.) Luc. v. Leyden († 1553) Hier. Resch († 1556) Hs. Bochsbergen (1560) Gietleughen von Courtray (1560) Jac. Kerver (1560) Virg. Solis († 1562) Sig. Feyerabendt (1569. Es hat indessen von dieser Familie mehr Formschneider gegeben.) S. Vichem (1570) Chrstph. Chrieger (1572) Chrstph. Sichem (1573) O Goujeon (1575) Du Pont (1583) Itrenze (1585) Luc. Müller von Cranach († 1586) Hans Rogel (1588) Christoph Stimmer (1590) Marc. Claseri (1590) Jost Aman († 1591) Jac. Züberlin (1595) Christoph Coriolan (1600) Eduard Ecmann (1620) Andr. Andriani († 1623) Giov. Giorg. Nivolstella († 1624) Barth. und Joh. Bapt. Coriolan (1630) Chrstph. Jegher (1637) Et. du Val (1650) Pierre Le Sueur, der Aeltere († 1698) Jean Papillon († 1710) Pierre Le Sueur, der Jüngere († 1716) Gonz. van Hayden († 1720) Kerkhal (1720) El. Porcelius († 1722) Jean Papillon († 1724) Vinc. Le Sueur († 1743) Joh. Bapt. Jackson (1745) Gius. Mar. Moretti († 1746) Giov. Bat. Canossa († 1747) Maur. Roger (1747) Pierre Le Sueur († 1750) Nic. Le Sueur († 1764) Elis. Le Sueur (1765) Ant. Mar. Zanetti († 1767. Versuchte die Manier des Hugo da Carpi zu erneuern.) Nic. Caron — Jean Bapt. M. Papillon — Joh. G. Unger — Joh. Georg Frd. Unger. — Uebrigens ist der eigentliche Erfinder des Formschneidens, der wohl Zweifelsohne ein Deutscher war, nicht mit Gewißheit anzugeben; der älteste bekannte Holzschnitt ist vom J. 1423, von

von Hrn. v. Heinecke in der Bibliothek der Karthäuse zu Buxheim bey Memmingen aufgefunden (s. Idée gen. S. 250) und dem 2ten Th. von des Hrn. v. Murr Journal zur Litteratur und Kunstgeschichte abgebildet beygefügt worden. Er stellt den H. Christoph dar, der den kleinen Jesus durch das Meer trägt. — Vom J. 1462 scheint die Mode, Bücher mit Holzschnitten auszuzieren, angefangen zu haben — wofern, nähmlich, die bekannten Bonnerschen Fabeln nicht blos 1461, zu Bamberg, in der Abschrift geendiget worden sind (s. Nachr. von Künstlern und Kunstsachen, S. 21. N. m. vergl. mit der Idée gen. S. 277.) —

Von der Art des Formschneidens en camayeux, wird, unter andern, in dem Journ. econom. Nov. 1751. d. im Hamburg. Magazine, B. 10. S. 311. — und in dem Essay on the Invention of Engraving and Printing in chiaroscuro by (John Bapt.) Jakson, illustrated with prints in proper colours, Lond. 1754. 4. gehandelt. — —

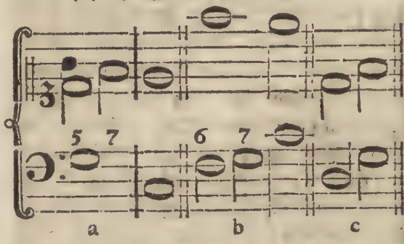
Fortschreitung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik, als ein Kunstwort, eine doppelte Bedeutung: es wird gebraucht von der Folge der Töne in einer einzigen Stimme, dieses ist die melodische Fortschreitung; oder von der Folge der Töne in mehrern Stimmen zugleich, in Absicht auf die Reinigkeit der daher entstehenden Harmonie, dieses ist die harmonische Fortschreitung. Jede erfodert eine besondere Betrachtung.

Von der melodischen Fortschreitung. In Absicht auf eine einzige Melodie muß die Fortschreitung leicht und natürlich, nämlich fließend und dem Ausdruk angemessen seyn, und alle, diesen Eigenschaften schädlichen, Fehler müssen vermieden werden. Dieses zu erhalten, hat der Tonsetzer verschiedenes in Acht zu nehmen, das wir anzeigen wollen.

1. Alle Dissonanzen müssen vorbereitet und aufgelöst werden, es sey denn, daß sie im Durchgang vorkommen, weil ohne dieses der Gesang sehr schwer wird. Es ist eine bekannte Sache, daß consonirende Intervalle im Singen leichter zu treffen sind, als dissonirende. Wenn also eine Dissonanz vorkommen soll, so würde die Fortschreitung von dem vorhergehenden Ton auf dieselbe schwer seyn, wenn sie nicht durch die Vorbereitung erleichtert würde. Man sehe folgende Beyspiele:

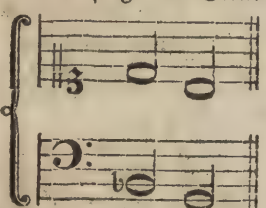


In dem ersten a wird das Gehör des Sängers von dem Grundton G eingenommen, und kann den ersten Ton, als dessen Quinte leicht treffen; nach diesem aber soll er die Septime nehmen. Dieses würde sehr schwer seyn, wenn beyde Töne, wie bey c, zugleich einträten. Da aber der Grundton G liegen bleibt, dessen Octave, die hier mit einem Punkt angezeiget wird, das Gehör auch vernimmt, so wird die Septime itzt einigermaßen, wie ein Durchgang von g nach e, und folglich leicht zu treffen. Eben so wird in dem zweyten Beyspiel b, die Septime dadurch leicht, daß sie, als die Octave des vorhergehenden Tones, nur liegen bleibt, und also zu G nicht erst darf gesucht werden. Also wird die Fortschreitung, wo die Dissonanzen vorkommen, durch die Vorbereitung derselben erleichtert. Durch die Auflösung aber wird das Fortschreiten zu dem Ton, der auf die Dissonanz folget, erleichtert, weil dadurch

dadurch die Ordnung wieder hergestellt wird. Jedermann empfindet es, daß man auf keiner Dissonanz stehen bleiben kann, und daß sie zum voraus das Gefühl der nächsten Consonanz erwekt, daher man sehr leicht von der Dissonanz auf dieselbe kömmt. Es ist nicht möglich, auf der Secunde oder Septime stehen zu bleiben. Die erste leitet wieder auf den Unisonus oder auf die Terz, die andre auf die Octave oder auf die Sexte.

2. Auch sind dissonirende Sprünge in der melodischen Fortschreitung zu vermeiden, wie z. E. der Sprung in den Tritonus, in die falsche Quinte u. s. f. weil sie schwer zu treffen sind.

3. Auch Sprünge durch consonirende Intervalle sind in der Fortschreitung zu vermeiden, wenn der Grundton dem einen Intervall entgegen ist. Nichts ist leichter, als um eine reine Terz zu steigen, oder zu fallen; wenn aber die Terz, in die man steigen will, mit dem Grundton nicht harmonirt, so versucht man diesen sonst leichten Sprung vergeblich. So könnte in folgender Stelle:



ein Mensch den Sprung von d nach [illegible] thun, wenn der Baß so wäre, wie [illegible]r hier angezeiget ist.

4. Auch ist jeder Sprung auf einen Ton außer der diatonischen Leiter der Tonart, darin man ist, zu vermeiden, so lange das Gehör von dieser Tonart eingenommen ist. So ist die kleine Terz des Grundtones nicht wol zu treffen, so lange das Gehör von der harten Tonart eingenommen ist, oder umgekehrt. Daher können solche, außer der Tonart liegende Töne, wenn sie sonst gleich mit dem vorhergehenden consoniren, nicht anders, als im Durchgang genommen werden, weil sie da leicht zu treffen sind. Bey Ausweichungen, bey chromatischen und enharmonischen Gängen kommen zwar diese fremden Töne vor, alsdann aber ist auch der Gesang würklich schwerer; hier ist von der Fortschreitung die Rede, wodurch der Gesang die höchste Leichtigkeit erhält.

Dieses sind die Hauptregeln zur Leichtigkeit des Gesanges.
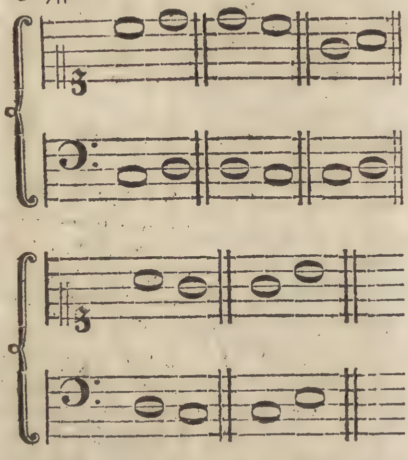
Die melodische Fortschreitung muß aber auch dem Ausdruk oder Charakter des Stüks angemessen seyn. Sie kann zwey einander entgegenstehende Charaktere annehmen, nämlich hüpfend, oder sanft fortfließend seyn. Diese entgegenstehende Eigenschaften haben auch die Leidenschaften; Zorn und Unwillen, auch die Freude sind hüpfend, da hingegen alle sanften Empfindungen etwas Fließendes haben. Also müssen die Fortschreitungen der Melodie damit übereinkommen.

Von der harmonischen Fortschreitung. Man kann diese auch in zweyerley Absichten betrachten, nämlich in so fern die Harmonie dadurch rein, und in so fern sie fließend wird. Durch die reine Harmonie verstehen wir hier die, darin alle verbotenen Quinten und Octaven, sie seyen offenbar oder verdekt, vermieden werden; und durch eine fließende Harmonie diejenige, in welcher die Accorde in einem engen Zusammenhang sind, der nichts hartes hat. Diese beyden Eigenschaften der harmonischen Fortschreitung sind näher zu betrachten.

Die Tonlehrer haben einige mechanische Regeln gegeben, wodurch die Fortschreitung sicher geschehen kann, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu beste-

beflеken; Diese sind die Regeln von den drey Bewegungen. *)

Die erste Regel: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz muß man nie durch die gerade Bewegung gehen, weil dadurch Octaven und Quinten entstehen, wie in diesem Beyspiel:



Die zweyte Regel: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Die dritte Regel: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen muß man nie durch die gerade Bewegung gehen.

Die vierte Regel: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

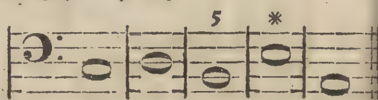
Wenn diese Regeln beobachtet werden, so vermeidet man das Unreine in der Harmonie; aber es giebt Fälle, wo ihre Beobachtung sehr schwer wird. Die besten Tonsetzer beobachten sie im zweystimmigen, drey- und vierstimmigen Satz unverbrüchlich; weil da jeder geringe Fehler verdrüßlich wird. Je mehr Stimmen aber das Tonstük hat, je leichter werden die Fehler bedekt. Deßwegen erlauben sich auch gute Harmonisten, in vielstimmigen Sachen, Abweichungen von diesen Regeln, wenn sie dadurch größern Ungelegenheiten aus dem Wege gehen können.

Sonst sind die meisten Tonlehrer über diese Regeln der Fortschreitung sehr weitläuftig, und bestimmen oft gar alle Fälle, wie von jeder besondern Consonanz auf jede andre fortzuschreiten sey. *)

Eine besondere Betrachtung verdienet die harmonische Fortschreitung in Ansehung der fließenden Harmonie. Man muß aber die Fortschreitung hier von der Modulation unterscheiden. Diese ist die Fortschreitung aus einem Ton in andre; jene die Fortschreitung der Harmonie, in so ferne sie in einem Tone bleibt; und davon ist hier allein die Rede.

Also betrachten wir hier eine Folge von Accorden in einerley Tonart, in so fern ihre Fortschreitung eine fliessende und wol zusammenhangende Harmonie ausmacht.

Diese Fortschreitung geschieht allemal so, daß der erste und letzte Accord der Dreyklang auf der Tonica **) ist. Der letzte Accord aber hat nicht allemal die Tonica, in welcher man angefangen hat, sondern auch eine andre, in deren Ton man übergeht. Z. Ex.



Hier ist eine Fortschreitung in C dur, die sich mit dem Dreyklang auf A endiget. Der erste Accord ist, wie allemal, der Dreyklang auf der Tonica. Von diesem Accord bis auf den letzten kann man auf unzählige Arten fortschreiten, wovon immer eine vor der andern die Harmonie fließender und
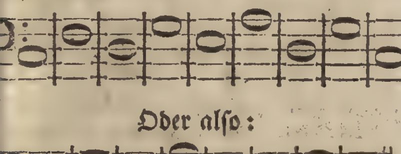
*) S. Bewegung.

*) S. Matthesons vollkommenen Capellmeister III Th. Cap. 4-9.

**) S. Tonica.

und zusammenhängender macht. Alle mögliche Fortschreitungen zu bestimmen, würde ein thörichtes Unternehmen seyn; also kann man hier nichts anders thun, als die vornehmsten Regeln anzeigen, wodurch die Fehler vermieden werden. Wir merken also von diesen Fortschreitungen folgendes an:

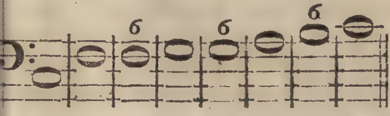
1. Die Fortschreitung kann vom Anfang bis zum Ende aus blos consonirenden Accorden bestehen, und so gar blos aus Dreyklängen, z. Ex. also:



Oder also:

Allein diese Art der Fortschreitung hat etwas sehr kraftloses; die Folge der Accorde ist zu willkührlich, und folglich ohne Zusammenhang, indem man von jedem auf jeden andern gehen kann; man kann wegen des vollkommenen Wolklanges auf jedem stehen bleiben; *) insonderheit wäre die erste Art schlecht, weil immer um den andern Takt ein Schluß ist.

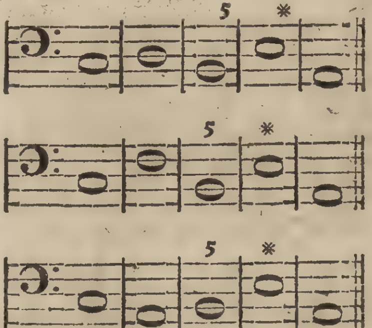
Dergleichen Fortschreitungen also müssen vermieden werden. Will man ja ganz consonirend fortschreiten, so wechselt man wenigstens mit dem Dreyklang und dem Sexten-Accord, so daß man die erste von den zwey angezeigten Fortschreitungen wenigstens so setzen würde:



wiewol dergleichen Fortschreitungen nur in Chorälen vorkommen.

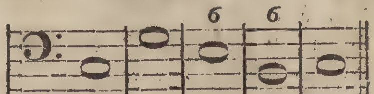
*) S. Tonica.

2. Es kann in der Fortschreitung auf jeden Grundton jeder andre in der Tonleiter der Tonart, darin man ist, folgen, außer zweyen, bey denen man sich in Acht zu nehmen hat. Nämlich das Semitonium der Tonart, auf welcher man den verminderten Dreyklang nimmt, kann man nicht zum Grundton nehmen, als wenn der Dreyklang auf der Quarte, oder der Secunde, oder der Sexte des Haupttones vorhergegangen ist. Nach dem verminderten Dreyklang aber steiget die Harmonie gerne in den harten Dreyklang auf der Terz des Grundtones; so daß dieser verminderte Dreyklang, so wie in folgenden Beyspielen, am besten behandelt wird.



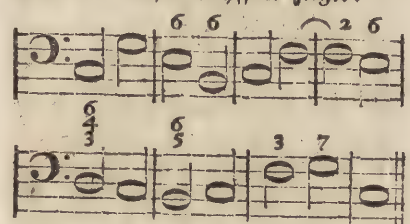
Ferner kann man gleich im Anfang von dem Dreyklang auf der Tonica, nicht wol auf den Dreyklang seiner großen Terz gehen, weil dieses etwas hartes hat, und das Gefühl einer andern Tonart erwekt.

3. Man kann blos mit zwey Grund-Accorden, wenn man auch nur ihre erste Verwechslung dazu nimmt, eine Fortschreitung von etlichen Takten machen, wie hier:



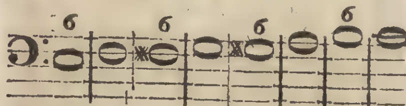
wo nur der Accord auf dem Grundton, und auf seiner Dominante vorkömmt. Wollte man noch auf der Domi-

Dominante den Septimen-Accord nehmen, so kann die Periode, wegen der vielen Verwechslungen des Septimen-Accords, sehr verlängert werden, wie dieses Beyspiel zeiget:



Hieraus läßt sich leicht abnehmen, wie man mit wenigen Grund-Accorden nicht nur eine lange Folge von Harmonie hervorbringen könne, sondern auch wie diese Fortschreitungen auf unzählige Arten können verändert werden.

4. Um diese Fortschreitung etwas reizender zu machen, und eine große Mannigfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, hat man zweyerley Mittel. Das erste besteht darin, daß man auf den Grundtönen, die natürlicher Weise eine kleine Terz haben, die große Terz nimmt, als:



In dem dritten und fünften Takt sind die großen Terzen der Grundtöne D und E genommen, als wenn man nach G und A ausweichen wollte. Dadurch wird die Fortschreitung etwas reizender.

Noch besser aber verbindet man die Accorde mit einander durch die Dissonanzen; vornehmlich durch die Vorhälte,*) weil sie dadurch gleichsam in einander geschlungen werden, wie an seinem Orte deutlich gezeiget worden.

Dieses sind also die vornehmsten Betrachtungen, die man wegen der Fortschreitung der Harmonie in einerley Tonart zu machen hat.

*) S. Dissonanz; Vorhalt.

Frage.

(Redende Künste.)

Eine rednerische Figur, nach welcher man einem Satz den Schein der Ungewißheit giebt, um seine Gewißheit desto lebhafter fühlen zu machen. Die Frage, in so fern sie eine rednerische Figur ist, ist eigentlich keine Frage, sondern eine höchst zuversichtliche Behauptung. Wenn Hagedorn fragt:

> Wenn machte sich das Lob die Tugend eigen?
> Wenn war es nicht des Glückes Folgemagd?*)

so behauptet er, daß das Lob der Tugend nie eigen gewesen, sondern immer dem Glüke gedient habe.

Man fühlt leicht, wie durch das Zweifelhafte der Frage die Gewißheit der Sache erhöht werde. Sie ist eine zuversichtliche Auffoderung die Sache zu leugnen, weil man sicher ist, daß sie nicht kann geleugnet werden. Also entsteht sie natürlicher Weise aus der Fülle der Ueberzeugung, die keinen Widerspruch fürchtet; sie ist nicht nur an sich die kräftigste Bejahung, sondern macht, daß der Zuhörer, indem er aufgefodert wird die Sache zu leugnen, ihre Wahrheit desto lebhafter fühlt, weil er sie nicht leugnen kann; ob man ihm gleich einigermaßen Trotz bietet, es zu thun.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß sie nur da müsse gebraucht werden, wo es nöthig ist, dem Zuhörer eine offenbare Wahrheit mit Kraft und Nachdruk vorzustellen; nicht deßwegen, als ob er sonst die Wahrheit nicht erkennen würde, sondern weil er sonst nicht aufmerksam genug darauf seyn möchte.

*) Der Weise in Hagedorns moralischen Gedichten.

Sie dienet auch, der Rede den Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung zu geben, weil auch im gemeinen Leben die Menschen nur alsdenn, wenn sie innigst überzeuget sind, ohne Ueberlegung sich dieser Figur bedienen.

Sie muß aber nicht gemißbraucht werden; welches geschehen würde, wenn sie da vorkäme, wo es nicht nöthig ist, den Sätzen einen besondern Nachdruk zu geben. Es ist damit wie mit dem Nachdruk, der einem Wort oder einer Redensart durch außerordentliche Erhebung der Stimme gegeben wird. Der Redner wird frostig, wenn er dieses am unrechten Ort thut. Deßwegen muß auch die Frage nur da vorkommen, wo die Rede am interessantesten wird. Junge Redner, die nicht genug Ueberlegung und Beurtheilung haben, dieses zu fühlen, bringen bisweilen an gleichgültigen Stellen diese Figur an, um der Rede mehr Leben zu geben, und machen dadurch gerade, daß sie alles Leben verliert. Denn wer da wichtig thut, wo kein wichtiger Gegenstand ist, der wird lächerlich. Es ist weit rathsamer sich dieser Figur ganz zu enthalten, als sie am unrechten Ort anzubringen.

Es giebt auch Fragen, wodurch die Rede blos naiv wird; weil sie etwas so einfältiges an sich haben, daß man glaubt, dem, der redet, auf den innersten Grund des Herzens zu sehen; daher diese blos naive Frage in der Fabel oft vorkömmt. Es geschieht auf zweyerley Art: entweder thut der Dichter eine Frage, die im Grunde ein Stich ist, den er der Person versetzt, die er lächerlich machen will; wie wenn Gellert in der Fabel von der Betschwester fragt:

> Was kann sie denn dafür, daß es die Leute sehen?

oder er legt die Frage dieser Person selbst in den Mund, und macht sie so dumm, daß der Frager lächerlich wird.

Französische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Es ist ein sehr uneigentlicher und unbestimmter Ausdruk, wenn man überhaupt die Künstler, die sich in Frankreich berühmt gemacht haben, unter der Benennung der französischen Schule zusammenfaßt. Denn diese haben nicht, wie die Künstler einer wahren, eigentlichen Schule, ihren besondern Charakter, noch haben sie sich nach einem Muster gebildet. Frankreich hat Mahler und Zeichner gehabt, die man ihrem Charakter nach zu der römischen Schule rechnen müßte; andre, die in ganz andre Classen kommen. Es geht also gar nicht an, daß man Frankreichs Künstlern überhaupt einen Charakter beylege. Wollte man gegen sie so unbillig seyn, wie einige französische Kunstrichter gegen die Deutschen gewesen, denen sie überhaupt einen gothischen Geschmak Schuld geben, so könnte man sagen, die französische Schule habe dieses eigen, daß sie sich nicht über die gemeine Natur erhebe, sondern vielmehr diese in die besondere kleine Manier ihres Landes und ihrer Sitten hineinzwinge. Es sey aber fern von uns, einer Nation, die sich um die zeichnenden Künste würklich sehr verdient gemacht hat, aus Rache gegen einige unverständige Schriftsteller, etwas aufzubürden. Poussin, Eustachius Le Sûeur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage, sind Männer, die wegen der großen Gedanken und der Stärke der Zeichnung jeder Schule Ehre machen; und in Ansehung des Kupferstechens und Aetzens, kann Frankreich allen Nationen den Vorzug streitig machen.

Man kann die Arbeit, und den Geschmak der französischen Mahler in einer Folge von Gemählden sehen, die in der Kirche Notre Dame zu Paris aufgehängt sind, da seit 1630 das Gewerk der Goldschmiede dieser Kirche jährlich ein großes Gemählde, als ein Gelübde schenkt. Bey Florent Le Comte findet man ein Verzeichniß dieser Gemählde von 1630 bis 1699.*)

* *

Wenn man gleich, wie Hr. Sulzer sehr richtig bemerkt, nicht mit Wahrheit eine eigentliche französische Schule in der Mahlerey annehmen kann, so giebt es doch französische Mahlerey, und eine französische Mahlerakademie; und was zur Geschichte derselben gehört, beyzubringen, wird hier die bequemste Stelle seyn. — Ich will indessen die Nahmen derjenigen französischen Mahler, welche gewöhnlich unter der französischen Schule aufgeführt werden, vorangehen lassen: Jean Cousin († 1590) Mart. Freminet († 1619) Jacq. Blanchard († 1638) Sim. Vouet († 1641) Eust. Le Sueur († 1655) Lor. de la Hire († 1656) Jacq. Stella († 1657) Ch. Alf. du Fresnoy († 1665) Nic. Poussin († 1665. Essai sur la vie et les tableaux de Poussin, Par. 1783. 12. Eloge de Nic. Poussin . . . par Nic. Guibal, P. 1783. 12.) Et. Bourdon († 1671) Jacq. Courtois Bourguignon († 1676) Cl. Gelee Lorrain († 1682) Ch. Le Brun († 1690) Pierre Mignard († 1695) Jos. Parrocel († 1704) Noel Coppel († 1707) Ch. de la Fosse († 1716) Jean Jouvenet († 1717) Ant. Coppel († 1722) Franc. de Troy († 1730) Ant. Watteau († 1737) Franc. Le Moine († 1737) P. Ch. Tremoilliere († 1739) Hiac. Rigault († 1743) Nic. de la Largiliere († 1746). Ueber die neuern französischen Mahler s. Bibl. der schönen Wissensch. und Neue Bibl. der sch. Wissensch. — Daß die im Jahr 1648 gestiftete französische Mahlerakademie alle zwey Jahre öffentlich ihre Arbeiten ausstellt, ist bekannt; wenigstens ist seit dem Jahre 1699, so viel ich weiß, es so gehalten worden; diese Ausstellungen, so wie die, von der viel ältern, so genannten Academie de St. Luc, haben, in neuern Zeiten, zu öffentlichen Beurtheilungen Anlaß gegeben, welche ich hier, als Beyträge zur Geschichte der Mahlerey in Frankreich, mitnehmen zu müssen glaube, als: Reflex. sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre 1745. Par. 1746. 12. und Lettre de l'auteur des reflex. Par. 1746. 12. von de la Font. — Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture . . . de l'année 1747. Par. 12. (von dem Abt Jean Bern. Le Blanc). Reflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre l'année 1747. P. 1748. 12. von Louis Guill. Baillet de St. Julien. Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture . . . exposés au Louvre 1747, Leyde 1748. 12. — Disc. sur l'état de la peinture et sculpture en France, von dem Mahler Desportes vor den Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1751. 12. — Observations sur les ouvrages de MM. de l'Academie de peinture et sculpture, exposés au Louvre en 1753, Par. 12. (von Le Blanc). Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux au Louvre 1753. P. 12. von Pierre Esteve. Lettre d'un amateur au Marquis de *** sur l'exposition des tableaux en 1753. Par. 12. von Marc. Ant. Laugier. Sentimens d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre, et la critique qui en a été faite, par Mr. Garrigue, Par. 1753. 12. — Explication des ouvrages de peinture et de sculpture, en 1753. Par. 1753. 12. — Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un Particulier en Province, Par. 1754.

*) S. Cabinet des singularités d'Architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte, T. I. S. 227. der zweyten Brüsseler Ausgabe.

1754. 12. von La Font. — Lettres à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux, faite en l'année 1755. Par. 12. von P. Esteve. Lettres à un Virtuoso sur l'exposition des peintures, gravures et sculptures le 28 Aout 1755. Par. 8. Lettre sur le Salon de 1755 à ceux, qui la liront, à Amst. 1755. 12. Explication des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Acad. Royale en 1755. Par. 12. — Ein Verzeichniß der im Jahr 1757 ausgestellten Werke, in der Bibl. der schönen Wiss. B. 3. S. 168 u. f. — Explication des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Acad. Roy. . . . pour l'année 1759. Par. 1759. 12. Bibl. der sch. Wissensch. B. 6. S. 142. — Explication des peintures, sculptures et gravures de l'Acad. Roy. . . . en 1761. Par. 12. und Bibl. der schönen Wissensch. B. 8. S. 191 u. f. Observations d'une Societé d'Amateur sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761. tirées de l'Observateur litter. de Mr. l'Abbé de la Porte, Par. 1761. 12. — Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de MM. de l'Academie de St. Luc, dont l'exposition se fera le 25. Aout 1762. Par. 1762. 4. und Bibl. der sch. Wiss. B. 9. S. 300. — Description des tableaux exposés au Louvre 1763 par la Societé des Amateurs, Par. 12. und Bibl. der sch. Wiss. B. 10. S. 200 und B. 11. S. 366. Lettres à Mad. * * * sur les peintures, sculptures et grav. exposées dans le Salon du Louvre, Par. 1763. 12. Description des ouvrages de sculpture, exposés au Salon en 1763. Par. 12. Lettres sur le Salon de 1763 par Mr. du P. Par. 1763. 8. — Nachricht von der Gemähldeausstellung der Akademie St. Lucas zu Paris (im J. 1764) Bibl. der schönen Wissensch. B. 12. S. 195 u. f. — Explications des peint. sculpt. et grav. exposées en 1765. Par. 1765. 12. Lettres à Mr. * * sur les peintures etc. au Salon de Louvre en 1765. Par. 1765. 8. von Mathon de la Cour. Critiques des peintures, sculptures de MM. de l'Acad. Roy. en 1765. P. 1765. 12. Nachrichten von den Gemählden, welche (im J. 1765) im Louvre ausgestellt worden, Neue Bibl. der schönen Wissensch. B. 2. S. 179 u. f. — Von der Gemähldeausstellung im Louvre . . . im 1767ten Jahre, Neue Bibl. der sch. Wiss. B. 6. S. 184. Premiere lettre sur les peintures, les sculpture et les grav. au Salon du Louvre en 1767. Par. 1768. 12. von Mathon de la Cour. — Explication des peintures, sculpt. et grav. de MM. de l'Academie Royale en 1769. Par. 1769. 12. und N. Bibl. der sch. Wiss. B. 9. S. 356 u. f. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peintures et de sculptures au Salon du Louvre 1769, à Rome 1769. 12. L'exposition des tableaux du Louvre, faite en l'année 1769. . . . par Mr. de Camburat, à Geneve 1769. 8. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peint. et de sculpt. au Salon du Louvre 1769. Par. 8. Lettre sur les peint. grav. et sculpt. qui ont été exposées au Louvre, par Mr. Raphael, peintre, à Mr. Jerome . . . à Par. 1769. 12. Reponse de Jerome, Par. 1769. 12. Sentimens sur le tableaux exposés au Salon 1769. Par. 1769. 8. Lettre sur le Salon de peint. de 1769. par Mr. B. P. 1769. 12. — Exposit. des peint. sculpt. et grav. de MM. de l'Academie Royale en 1771. Par. 8. Lettre de Mr. Raphael le jeune . . . sur les peint. etc. exposées cette année au Louvre. Par. 1771. 12. L'Ombre de Raphael . . . en réponse à la lettre sur les peintures etc. exposées, Par. 1771. 12. — Exposition au Salon du Louvre des peint. sculpt. et grav. de MM. de l'Acad. Roy. en 1773. P. 8. Le Devidoir du Palais royal, instrument assez utile aux peintres du Salon de 1773, Par. 12. Vision du Juif Ben Esron, fils de Sepher, Marchand de tableaux, Par. 1773. 8. Eloge des tableaux exposés au Louvre le 26 Aout 1773. suivi de l'entretien d'un Lord, avec Mr. l'Abbé A. . . P. 1773. 8. —

Explication au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Acad. Royale, Par. 1775. 8. Coup d'Oeil sur le Salon de 1775 par un Aveugle, Par. 1775. 12. Observat. sur les ouvrages exposés au Salon du Louvre, ou lettre à Mr. le Comte de . . . Par. 1775. 12. La lanterne magique aux champs Elisées, ou entretien des grands peintres sur le Salon de 1775, Par. 1775. 8. — Exposition au Salon du Louvre . . . en 1777, Par. 1779. 8. und N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 21. S. 333 u. f. Jugement d'une Demoiselle de quatorze ans sur le Salon de 1777, Par. 1777. 12. Lettres pittoresques . . . Par. 1777. 12. Les tableaux du Louvre où il n'y a pas le sens commun: histoire veritable, P. 1777. 12. La Prêtresse, ou nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé, P. 1777. 8. — Exposition des tableaux au Louvre en 1779. Par. 8. Neue Bibl. der schönen Wissensch. B. 24. S. 331. — Exposition des ouvrages de peinture . . . au Salon du Louvre, année 1781. Par. 8. — L'Exposition . . . en 1783. Par. 8. Le Triumvirat des Arts, ou Dialogue entre un Peintre, un Musicien et un Poëte sur les tableaux exposés au Louvre . . . Aux Antipodes 1783. 8. Momus au Salon, Comedie critique en vers et Vaudevilles, suivie de notes critiques, Par. 1783. 12. — — Eine Nachricht von der königlichen Akademie überhaupt findet sich in der Description de l'Acad. Royale . . . de peinture et de sculpture, Par. 1715. 8. von Guerin, so wie eine kurze Geschichte derselben, unter andern, in der Description de Paris . . . par Piganiol de la Force, Par. 1736. 12. B. 8. und 1742. B. 1. S. 251-316. — —

Die Lebensbeschreibungen der vorhin angeführten, und mehrerer französischer Mahler, finden sich, unter andern, in des Felibien Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, P. 1666-1672. 4. 2 B. zuletzt, Trev. 1725. 12. 4 B. besonders in den letzten B. — in des Roger de Piles Abrégé de la vie des peintres avec des reflex. sur leurs ouvrages, Par. 1699. 12. und nachher noch sehr oft gedruckt; deutsch, Hamb. 1710. 12. im 6ten Buche, S. 406 u. f. Amsterd. 1767. 12. — In des Bernard Epicie Vies des premiers peintres du Roy, depuis Charles le Brun, jusqu'à François le Moine, Par. 1727. 12. 2 B. 1752. 8. 2 B. deutsch, Halle 1769. 8. 2 B. — in dem Abrégé de la Vie des plus fameux peintres . . . von d'Argensville, Par. 1745-1752. 4. 3 B. ebend. 1762. 8. 4 B. deutsch, Leipz. 1767-1768. 8. 4 B. in dem 4ten B. u. a. m. — — Nachrichten und Beschreibungen von den Werken der französischen Mahler, liefern unter andern: Description des tableaux des eglises de Paris, Par. 1678. 12. — Explication histor. de ce qu'il y a de plus remarquable dans la Maison Royale de Versailles et de St. Cloud, par le St. Combes, Par. 1681. 12. — Explication des tableaux de la Gallerie de Versailles et de ses deux Salons (von Raissant) Par. 1687 und 1753. 12. — Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi, Par. 1689. 12. — Description du Chateau de Versailles et de ses peintres, par Mr. Felibien, Par. 1696. 8. — Description de la Chapelle du Chateau de Versailles et des ouvrages de peinture et de sculpture, Par. 1711. 12. mit Kupf. — Description des tableaux du palais royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages, P. 1727. 12. Von Du Bois de St. Gelais. — Descriptions des tableaux du Roy . . . par Mr. l'Epicie, Par. 1751-1754. 4. 2 B. — Voyage pittoresque de Paris . . . par Mr. D. (d'Argenville) P. 1752 u. 1757. 8. m. K. — La grande Gallerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par le Brun et dessinés par Masse, Par. 1753. 12. (ohne die dazu gehörigen Kupfer.) — Voyage pittoresque des environs de Paris, par Mr. D. . . . (von ebend.) Par. 1755. 8. — Description d'Archit. Peinture . . . de

de Paris, Versailles, Marly, Trianon . . . et autres Maisons Roy. et chateaux à environ quinze lieues autour de la Capitale, par Mr. Hubert, Par. 1765, 12. 2 B. — Die verschiedenen Catalogen von französischen Cabinettern, begnüge ich mich allgemein zu nennen. — —

Ueber die in Rom von Ludwig dem XIV. gestiftete französische Akademie, s. des Algarotti Saggio sopra l' Academia di Francia, che è in Roma, Liv. 1763, 8. französisch, durch Pingeron, Par. 1769. 12. (und ein etwas hartes Urtheil über Jean Jouvenet abgerechnet, keinesweges so sehr mittelmäßig, als Hr. v. Murr, Bibl. de Peint. S. 145 es ausgiebt.) — —

Fresko.

(Mahlerey.)

So nennt man die besondere Art zu mahlen, welche auf einer frisch mit Mörtel überworfenen Mauer geschieht. Die Art zu mahlen ist der, da man auf die schon alte und trokene Mauer mit Wasserfarben oder mit Oelfarben mahlt, weit vorzuziehen, weil sie viel dauerhafter ist, indem sich die Farben in den noch nassen Mörtel hineinziehen. Man nimmt Farben dazu, welche die Schärfe des Kalks nicht ändert, und die man mit Kalkwasser anreiben kann: Kalk selbst, fein geriebenen weißen und schwarzen Marmor, die verschiedenen Ochererden, das neapolische Gelbe, fast alle Arten der gefärbten Erden, und selbst den Zinnober, wie auch Ultramarin und Lazur. Man muß aber bey diesen Farben wol bedenken, daß sie alle viel heller werden, wenn einmal die bemahlte Mauer troken geworden, so daß man alles, so viel möglich, stark und dunkel in Farben halten muß. Die Farben, die sich durch das Troknen am wenigsten ändern, das englische Roth, die Ochererde, und das Schwarze, das durchs Feuer gemacht worden, sind hiezu die besten.

Da auch die Farben in Töpfen gemischt werden, und es weit schwerer, als auf der Palete ist, wenn eine Farbe ausgegangen, vollkommen dieselbe Mischung zu bekommen, so thut man wol, daß man auf einmal so viel Farben anmache, als zu einem ganzen Stük erfodert werden.

Wenn die Farben zugerichtet worden, so verfährt man mit dieser Mahlerey folgendermaßen. Man läßt einmal ein so großes Stük der Mauer bewerfen, als in einem Tage kann gemahlt werden; denn wenn der Mörtel zu troken ist, so gelingt sie nicht so gut. Und weil sich die Pinselstriche, die man einmal auf der Mauer gemacht, weder auslöschen, noch verbessern lassen, so muß der Mahler, sowol in den zur Zeichnung, als zur Färbung gehörigen Strichen eine große Gewißheit und Sicherheit haben. Man pflegt deßwegen zu wichtigen Stüken erst Cartone zu machen, die man an die Mauer hält, um die Zeichnung darnach auf der Mauer anzuzeigen, damit die Hand desto gewisser gehe. Alle Striche müssen mit Freyheit und Geschwindigkeit gezogen werden, weil das, was einmal zaghaft ist, schwerlich kann verbessert werden; denn die Farbe zieht sich sogleich in die Mauer ein. Die verschiedenen Tinten darf man nur neben einander setzen, ohne etwas zu vertreiben. Hat man ja nöthig, einige Stellen noch einmal zu berühren, um einige dunkle Stellen zu verstärken, so muß man so lange warten, bis die erste Farbe etwas troken geworden. Am besten werden die Schatten und die dunklen Farben durch Schraffirung mit dem Pinsel verstärkt.

Diese Art zu mahlen ist ehedem, ehe man die Oelfarben ausgedacht hat, zur Verzierung der Wände, sowol

wol in den Zimmern, Deken und Gewölben, als auf den Außenseiten mehr im Gebrauch gewesen, als heut zu Tage, wiewol sie noch itzo in großen Gebäuden, zu ganz großen Stüken viel gebraucht wird. Die Alten scheinen die Farbenmischung dazu vollkommen verstanden zu haben; denn man trifft bisweilen noch Stüke an, die seit vielen Jahrhunderten die frischeste Farbe behalten haben. Die herrlichsten Werke des Raphaels im Vatican sind in dieser Art gemahlt, wiewol sie jetzo in Absicht auf die Färbung sehr viel verloren haben; denn zu Raphaels Zeiten verstund man die Ausübung dieser Art zu mahlen noch nicht so gut, als hernach zu der Caracci Zeiten. Hanibals Gemählde in der Gallerie des farnesischen Pallastes, sind in Ansehung der Ausführung weit schöner, als alles, was vor ihm in dieser Art gemacht worden.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Mahlerey giebt Dom Pernetti in der Vorrede zu seinem Dictionnaire portatif de peinture.

* *

Von der Fresko-Mahlerey handelt unter andern Vasari in s. Introduzione alle trè Arti del Disegno, vor seiner Lebensbeschreibung, im 19ten Kap. (B. 1. S. 48. der Bologn. Ausg. von 1648. S. 109. der Ausgabe von Livorno und Florenz) — Bernard Dupuy du Grez, in s. Traité sur la peinture, Toul. 1699. 4. S. 223 u. f. — de Piles, in den Elemens de peint. Chap. VIII und IX. S. 180 u. f. Amst. 1766. 12. (wo sich auch das findet, was der Jesuit Pozzo in s. Perspectiv davon saget.) — — Vor der völligen Bekanntschaft mit den Vorzügen der Oelmahlerey ist Freskomahlerey von den mehresten Mahlern getrieben worden; und die darin berühmtesten, wird man also bey dem Artikel, Historie, unter den älteren Meistern darin, angezeigt finden.

Freude.

(Schöne Künste.)

Die Freude ist ein hoher, die Seele durchdringender Grad des Vergnügens, das aus einem ungewöhnlichen, oder plötzlichen Gefühl der Glükseligkeit entsteht. Sie scheinet das höchste Ziel der Wünsche des Menschen zu seyn. Wenigstens ist sonst keine Leidenschaft, die so ganz Genuß, ohne Beymischung von Unruhe und von anderm Bestreben wäre. Da sie aus der Vorstellung entsteht, daß alle Wünsche erreicht sind, so wünscht, und hofft, und fürchtet das ganz freudige Herz nichts mehr, sondern überläßt sich ganz dem gegenwärtigen Genuß. Daher kömmt es, daß der Mensch, indem er die Freude genießt, ein gutmüthiges, gefälliges und durchaus angenehmes Geschöpf ist, mit dem man beynahe machen kann, was man will. Denn da er selbst währender Freude an dem Ziel seiner Wünsche zu seyn glaubt, so sucht er für sich nichts mehr, hat kein eignes Interesse, und wenn ihm noch etwas zu wünschen übrig bleibet, so ist es dieses, daß nun auch alle Menschen so glüklich, wie er selbst seyn mögen. Nur muß man ihn in seiner Glükseligkeit nicht stöhren; denn weil die Freude natürlicher Weise unbedachtsam, leichtsinnig und dabey schnell ist, so könnte sie auch leicht in wüthende Rache ausbrechen.

So erwünscht die Freude dem Menschen ist, so darf er sich doch nicht beklagen, daß ein beträchtlicher Grad derselben selten kömmt, und nicht lange anhält; denn dieses würde ihm mehr schädlich, als nützlich seyn. Große Freude spannt alle Sayten der Seele ab, weil sie nichts wünscht und nichts sucht. So wie der Mensch, der von Kindheit auf nie gefühlt hat, daß ihm etwas fehlt, natürlicher Weise leichtsinnig, träg und

und unbesonnen wird, und sich sehr wenig über die Sinnlichkeit erhebt: so würde es der, der lauter Freuden genossen hat, noch vielmehr werden, da ihm gar alle Gelegenheiten zur Anstrengung seiner würkenden Kräfte benommen wären.

Dessen ungeachtet aber kann diese Leidenschaft, wenn sie nur zur rechten Zeit erwekt wird, ganz wichtige Folgen haben, wie z. B. alle öffentliche Freuden, da man in religiösen oder politischen Feyertagen eine glükliche Begebenheit feyert. Daß ein ganzes Volk seine Glükseligkeit erkenne und sich derselben erfreue, ist in mehrern Absichten wichtig; weil dieses Gefühl sehr vortheilhaften Einfluß auf den Charakter dieses Volks und auf seine Handlungen hat. Da können die schönen Künste, besonders Musik, Poesie und Beredsamkeit große Dienste thun. Oden und Lieder, die durch Vorstellung des Nationalglüks zur Freude ermuntern, sind unter die wichtigen Werke der Künste zu zählen. Horaz hat die Römer mehr als einmal zur Freude über ihr Glük ermuntert,*) und die dahin abzielenden Oden gehören unter seine vornehmsten Werke. Wenn wir die Päane der Griechen noch hätten, so würden wir vielleicht begreifen, daß mancher Sieg dieses außerordentlichen Volks hauptsächlich den Freudengesängen, womit sie ihre Schlachten angefangen haben, zuzuschreiben seyn möchte.

Der Affekt der Freude ist also vorzüglich ein Gegenstand der lyrischen Dichtkunst und der Musik; und die Gesänge, die für öffentliche Freudenfeste gemacht werden, können unter den Werken der Kunst auf den ersten Rang Anspruch machen. Aber auch jede Art der Privatglükseligkeit, die allgemeinen Wohlthaten der Vorsehung, und was etwa einzele Familien oder Menschen glüklich macht, und

*) Z. B. im I B. die 37. III B. 14. VI, 5.

die Aeußerungen der Freuden dabey, sind noch wichtige Gegenstände. Wir wollen auch die Lieder nicht als unnütze verwerfen, die blos sinnliche Gegenstände des Vergnügens zu Erwekung der Freude brauchen; ob wir gleich dem vollkommensten Trinklied eben keinen hohen Rang anweisen würden. Es kann nicht leicht einem aufmerksamen Beobachter der Menschen unbemerkt bleiben, daß bisweilen eine freudige Minute, wenn ihre Veranlassung auch noch so gering gewesen ist, wichtige Folgen haben kann, Gemüther, die durch allerhand Verdrüßlichkeiten etwas in Unthätigkeit gesunken waren, wieder aufzurichten.

Aber die geringern, ganz sinnlichen Freuden müssen in der lyrischen Dichtkunst ihrem Charakter gemäß, das ist, leicht und flüchtig behandelt werden. Es wäre unsinnig, bey einem Trinkgelage das Lob des Weines in dem hohen Ton einer feyerlichen Ode zu singen, und solche blos die Sinnen kitzelnde Vergnügungen, die noch dazu nur gar zu bald in niedrige Debauchen ausarten, mit den hohen Freuden der innern Glükseligkeit in eine Classe zu setzen. Für Menschen von Verstand und von ausgebreitetem sittlichen Gefühl sind die Vergnügungen der Sinnen und die daher entstehenden Freuden nicht Speisen, sondern bloße Würzen, die sehr sparsam zu einiger Erhöhung des Geschmaks hier und da eingestreuet werden. So bald die Künste sie anders behandeln, so machen sie einen Mißbrauch davon. So angenehm manche witzige Trinklieder sind, so unsinnig und abgeschmakt sind die groben Mißgeburten, wo die Schwelgerey im ernsthaftesten Ton, als der Endzwek des Lebens, und die daher entstehenden Freuden, als die eigentliche Glükseligkeit des Menschen vorgestellt werden.

Mancher unbesonnene Jüngling in Deutschland hat sich, bey seinem noch nicht reif gewordenen Urtheil, durch den Beyfall, den die leichten und angenehmen Lieder einiger feinen Dichter erhalten haben, verleiten lassen, den Trank der Wollust, von dem jene feinere Köpfe nur einige Tropfen genommen, strohmweise einzugießen. Darin zeiget man eben so viel Verstand, als bisweilen der unwissende Pöbel, der anstatt weniger Tropfen, die er aus einem Arzneyglas nehmen sollte, nach seinen dummen Begriffen es für besser hält, das ganze Glas auszutrinken. Wenn wenig hilft, denkt der Dummkopf, warum sollte viel nicht noch mehr helfen?

Aber die lyrische Dichtkunst ist nicht in dem ausschließenden Besitz Freude zu erweken; auch das Drama und die Epopee bedienen sich dieser Leidenschaft, und können sie auf eine vortheilhafte Weise nutzen. Je begieriger der Mensch nach Freude ist, je wichtiger wird es, ihn fühlen zu lassen, daß die wichtigsten, das Herz am meisten durchdringenden, und zugleich die dauerhauftesten Freuden, Folgen großer, tugendhafter und verdienstvoller Handlungen sind. Dieses giebt also dem epischen und dramatischen Dichter Gelegenheit, diese Leidenschaft auf eine wichtige Weise zu behandeln. Man stelle sich ein versammeltes Volk vor, das einen Mann, den es für seinen Erretter, für seinen Wohlthäter hält, mit Dank und Jubel empfängt; man genieße in Gedanken nur einen Augenblik die überfließende Freude, die diesen Mann alsdenn mit Seligkeit erfüllet: so wird auch zugleich ein brennendes Verlangen entstehen, eine solche Glükseligkeit zu genießen. Diese einzige Anmerkung scheint hinlänglich, den epischen und dramatischen Dichtern die Winke zu geben, wie sie die Freude in ihren Werken behandeln müssen.

Hiebey entsteht ganz natürlich der Gedanken, daß die Tragödie oder das hohe Drama, dessen Ausgang eine völlige und allgemeine Freude wäre, von großer Wichtigkeit seyn könnte. Jede große That, wodurch ein Volk, oder eine beträchtliche Anzahl Menschen glüklich geworden, könnte den Stoff zu einem solchen Drama geben. Und der epische Dichter hat wohl schwerlich irgendwo sichrere Gelegenheit, die wichtigsten Empfindungen zu erweken, als wo er Nationalfreuden zu beschreiben hat. Wer ist so fühllos, daß er sich nicht an Xenophons Stelle zu seyn wünschte, in der Stunde, da die, meistentheils durch seine Klugheit und Tapferkeit geretteten zehntausend Griechen, zuerst das Meer wieder sahen, an dessen Küsten sie Freunde, Landsleute und völlige Sicherheit zu erwarten hatten? Wer kann die Geschichte von der Befreyung der Stadt Wien durch den großen Sobiesky lesen, ohne von vielen wichtigen Empfindungen und Gedanken durchdrungen zu werden? Dergleichen Materie zur Freude geben die Geschichten fast aller Völker, und die epische Poesie kann dieselbe vorzüglich nützen.

Große Freuden, die wir an andern Menschen sehen, können auch die Würkung auf uns haben, daß sie das Gemüthe menschlicher und wolthätiger machen. Man sollte denken, ein Tyrann selbst müßte der Tyranney entsagen, wenn er die große Scene ließt, die Plutarchus und Livius beschrieben, da der römische Feldherr Flaminius dem ganzen versammelten Griechenlande durch Herolde die Freyheit öffentlich hat ankündigen lassen. Es scheinet, als wenn Menschen, indem sie in festlichen Freuden begriffen sind, etwas geheiligtes und unverletzliches an sich haben, daß sich auch der ruchloseste Mensch

Mensch ein Gewissen daraus machen müßte, sie darin zu stöhren. Also hat die Freude andrer Menschen überhaupt auf gute Gemüther die Würkung, daß man diesen Menschen gewogen wird, sich bereit findet, ihre Freude mit zu genießen, und wo möglich die Quelle derselben noch voller fließen zu lassen. Hingegen flößen ungezogene Freuden, die Leichtsinn oder wol gar Muthwillen und ungezogene Schwelgerey zum Grunde haben, Verachtung ein.

Diese wenigen Anmerkungen können einen verständigen Künstler zur Richtschnur dienen, wie und bey welchen Gelegenheiten er die Freude zu seinem Stoff nehmen, oder nur in seine übrige Materie einflechten soll. Was hier besonders für die Dichter gesagt zu seyn scheinet, dienet auch dem Mahler, dessen Werke auf sehr verschiedene Weise von freudigem Juhalt seyn können. Die Erinnerungen, die wir den Dichtern der sinnlichen Freuden von dem rechten Gebrauch und Mißbrauch dieser Leidenschaft gegeben haben, können dem Mahler auch ganz dienen, der gerade so, wie der Dichter, entweder sich als einen platten Schwelger, oder als einen feinen Kenner geistreicher Freuden zeigen kann; und aus dem, was wir den epischen und dramatischen Dichtern gesagt haben, kann auch der Mahler lernen, wie er die Freude in einem hohen Styl behandeln müsse.

Von dem natürlichen, und wo es nöthig ist, edlen Ausdruk dieser Leidenschaft, wäre noch viel zu sagen, wenn hier Regeln etwas helfen könnten. Das große Geheimniß dazu zu gelangen ist, überhaupt einen feinen Geschmak zu haben, und diesen durch das Studium der besten Muster noch sicherer zu machen. Mäßige Freude ist oft geschwätzig, offenherzig und naiv; in großen Freuden aber drükt man sich kurz, äußerst nachdrüklich, feurig und abgebrochen aus. Zum Ausdruk großer Freuden wird besonders Ueberlegung und Geschmak erfodert. Was für mancherley Schattirungen liegen nicht zwischen den äussersten Gränzen, nämlich den Aeusserungen dieser Leidenschaft, wie sie sich in dem rohen und pöbelhaften Freudengeschrey wilder Menschen zeiget, und dem Betragen der Personen von höherer Denkungsart, bey denen die empfindlichsten Freuden sich kaum durch äußerliche Merkmale an den Tag legen! Hierüber kann nachgesehen werden, was von der Mäßigung des Ausdruks überhaupt in den Artikeln **Ausdruk** und **Leidenschaft** erinnert worden.

Fries.

(Baukunst.)

Ist der mittlere Theil eines Gebälkes, zwischen dem Unterbalken und dem Kranz.*) Er stellt den Raum vor, den die Köpfe der zum obersten Boden auf den Unterbalken gelegten Balken, und die Oeffnungen zwischen denselben einnehmen. Man nennt ihn im Deutschen auch den **Borten**, welches mit seinem griechischen Namen ζωνη, ein Gürtel, übereinkömmt. Seine Höhe ist in verschiedenen Ordnungen, und auch in derselben Ordnung in verschiedenen Gebäuden, bald etwas größer, bald etwas kleiner, ohne sich merklich von dem dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes zu entfernen.

In ganz einfachen Gebäuden ist der Fries eine blos glatte Streiffe, über welche man zwey oder drey kleine Glieder setzt, die sich an das **Kinn** der Rinnleiste anschließen; in zierlichen Gebäuden aber wird der Fries auf mancherley Art verzieret. Von seiner Verzierung in der dorischen Ordnung ist in den Artikeln Dorisch

*) S. Gebälke.

Dorisch und Dreyschlitz gesprochen worden. In den andern Ordnungen wird der Fries mit allerhand Schnitzwerk ausgeziert: mit Fruchtschnüren, mit Thieren und Thiergefechten, (daher vermuthlich der Name Zophorus kömmt, womit Vitruvius den Fries benennt;) mit menschlichen Figuren, mit Waffen oder Geräthschaften, mit bloßen Aushöhlungen oder Krinnen, dergleichen an Säulen angebracht werden. Es ist also kaum ein zur Säulenordnung gehöriger Theil, bey dessen Verzierung die Baumeister ihrer Einbildungskraft freyern Lauf lassen. Man kann bey Winkelmann *) sehen, wie mannigfaltig schon die Alten diesen Theil behandelt haben. Palladio macht ihn bauchig wie einen Pfühl.

Der Fries schikt sich auch sehr wol zu Aufschriften. So sind an der Rotonda in Rom, und an dem berlinischen Opernhaus, an dem Fries der Halle, die Aufschriften. Bisweilen werden auch ovalrunde Oeffnungen, die man Ochsenaugen nennt, darin angebracht, um kleinen, über den Hauptzimmern liegenden Kammern dadurch Licht zu geben. Sie könnten auch vierekigt, wie die Metopen am dorischen Fries, gemacht werden, und sind um so viel schiklicher, da sie den offenen Raum zwischen zwey Balken vorstellen. Dergleichen kleine Fenster in dem Fries geben die natürlichste Gelegenheit, kleine Zwischenkammern, oder so genannte Entresols, über großen Zimmern anzubringen. Denn diese Fenster in den Unterbalken zu bringen, wie in dem Königl. Schloß in Berlin geschehen, ist ein höchst beleidigender Fehler; weil der Unterbalken, seiner Natur nach, schlechterdings gerade und ganz seyn muß. **)

*) Ueber die Baukunst der Alten S. 59 u. ff.

**) S. Unterbalken.

Frostig.

(Schöne Künste.)

In dem critischen Werk, das von vielen dem Demetrius Phaleräus zugeschrieben wird, findet man folgende Erklärung des Frostigen, die dem Theophrastus zugeschrieben wird, angeführt. Frostig ist dasjenige, was die eigentliche Beschaffenheit seiner Art überschreitet. Dieses scheinet aber mehr auf das Uebertriebene zu passen, das in der That bisweilen frostig ist. Eigentlich ist dasjenige Frostig, was durch die übertriebene oder falsche Veranstaltung die Art der Kraft, die man ihm hat geben wollen, ganz verliert; wenn das, was man hat erheben wollen, durch die Mittel, die man dazu braucht, niedrig und platt wird; wenn das, was schrekhaft seyn sollte, durch die Veranstaltung lächerlich, das Lächerliche abgeschmakt oder verdrüßlich wird. So wie der, der zu viel beweist, eigentlich gar nichts beweist, so wird auch zu viel falsche, ästhetische Kraft völlig unkräftig, oder frostig. Ueberhaupt scheinet alles, was unzeitig gegen die Absicht vergrößert, oder verschönert wird, auch alles, was einen falschen Schein hat, aller falsche, übertriebene und unzeitige Witz, ins Frostige zu fallen. Der oben angeführte unbekannte Schriftsteller sagt ganz artig, das Frostige gleiche einem Prahler, der sich rühmet, Dinge zu besitzen, die er nicht hat.

Plutarchus rechnet folgenden übertriebenen Einfall unter das höchste Frostige. Weil der Tempel der Diana zu Ephesus an eben dem Tage abgebrannt war, an welchem Alexander gebohren worden, hatte hernach ein Witzling den Einfall, die Göttin habe den Tempel nicht löschen können, weil sie zu viel mit des Helden Geburt zu thun gehabt habe. Frostig ist bey Shakespear der Gedanke des

des Laertes, der auf die Nachricht daß seine Schwester sich ersäuft habe, sagt: da sie zu viel Wasser habe, wolle er es durch seine Thränen nicht vermehren.*) Frostig ist dieses, das Seneka dem Theseus in den Mund legt:

— — si novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.
Lentum est, dabit; dat: hoc quoque est
lentum; dedit.**)

Das Frostige ist einer der schlimmsten Fehler in den Werken des Geschmaks, weil es sehr beleidiget. Das parturiunt montes hat immer dabey statt; man wird bös auf den Künstler, und kehrt das Auge von seinem Werke weg. Also ist kaum ein Fehler, vor dem man sich sorgfältiger in Acht zu nehmen habe. Deßwegen hat Aristoteles in seiner Rhethorik einen eigenen Abschnitt, um die Ursachen des Frostigen zu untersuchen.

Der allgemeine Grund alles Frostigen ist der Mangel der Beurtheilungskraft, bey der Begierde etwas außerordentliches und besonders kräftiges hervorzubringen. Was Longinus hierüber sagt, verdient erwogen zu werden.†) Dieser allgemeine Mangel der Beurtheilung wird auf verschiedene Weise eine Quelle des Frostigen.

Erstlich, wenn man sich einbildet, durch blos äußerliche Mittel, die den Sachen nicht einmal angemessen sind, ihnen Kraft zu geben, als: wenn man gemeine Gedanken durch hohe Worte, oder durch einen hochtrabenden Ton erheben wollte.

Zweytens, wenn figürliche Redensarten, Tropen und Bilder, wodurch die Sachen lebhafter sollten gemacht werden, da, wo sie gebraucht werden, nicht passen.

Drittens, bey übel angewandtem oder übertriebenem Leidenschaftlichen: wenn man gleichgültigen Dingen einen Anstrich des Ernsthaften, oder Traurigen, oder Lustigen geben will; oder wenn überhaupt dieses Leidenschaftliche blos aus Verstellung, und nicht aus würklicher Empfindung herkömmt.

Nicht nur Redner und Dichter, sondern auch andre Künstler, können in alle Arten des Frostigen fallen. Die Schauspieler können bey den schönsten Scenen sehr frostig werden, wenn sie da, wo sie blos Würde zeigen sollen, hochtrabend sind; wenn sie, anstatt stiller Größe, einen feurigen Ausbruch der Empfindungen äußern; wenn sie lächerliche Gebehrden, und einen lächerlichen Ton annehmen, wo gar keine Ursache zum Lachen ist u. s. f. Nicht selten fallen die Tonsetzer in das Frostige, wenn sie sich zu sehr an einzele Worte binden, und wenn sie, zumal am unrechten Orte, so genannte *Mahlereyen* anbringen.*)

Die sichersten Mittel, sich allezeit vor diesem Fehler zu verwahren, sind: erstlich eine genaue Aufmerksamkeit auf das, was natürlich und schiklich ist; denn jede Art des Frostigen hat etwas unnatürliches: zweytens der Vorsatz, nie mehr auszudrüken, als so viel man selbst fühlt; denn gerade da, wo man andre warm oder lebhaft machen will, da man es selbst nicht ist, entsteht insgemein das Frostige: drittens die genaue Erwägung der Wichtigkeit jeder Sache; weil man fast allezeit frostig wird, wenn man etwas geringes als wichtig vorstellen will.

Frucht-

*) im Hamlet.
**) Hercules fur. vs. 642.
†) Cap. III.

*) Mahlerey in der Musik.

Fruchtschnur; Feston.

Baukunst.

Eine Zierrath in der Baukunst, die aus an einander hangenden Früchten und Zweigen zusammengeflochten scheinet. Sie schiket sich nur an die ausgeziertesten Gebäude, oder auch an einfachere Gartenhäuser. Schon die Alten haben die Fruchtschnüre an den glatten Friesen der jonischen und corinthischen Ordnung, auch unter die Fensterbänke, und an andern sonst glatten Stellen der Gebäude angebracht. Ohne Zweifel sind die Festone, wie verschiedene andere Zierrathen, dadurch in die Baukunst eingeführt worden, daß in den ältesten Zeiten dergleichen aus würklichen Früchten zusammengesetzte Kränze an den Häusern oder Tempeln aufgehängt worden.

Fruchtstük.

(Mahlerey.)

Gemählde, auf welchen Abbildungen von Früchten zur Hauptvorstellung gewählt worden. Sie haben ihre Annehmlichkeit sowol von der schönen anmuthigen Gestaltung einiger Früchte, als von den Farben, dem bald durchsichtigen, bald glänzenden, und bald weichen, duftigen Wesen derselben. Und wenn alle diese Annehmlichkeiten geschikt mit einander verbunden sind, so können sehr artige Gemählde daher entstehen. Insbesondere werden denn auch solche Stüke den Liebhabern der Kunst angenehm, wenn eine geschikte Anordnung, wenn Haltung und Farbengebung dabey vollkommen in Acht genommen sind.

Man hat Fruchtstüke, worin alles, was zur Farbengebung, im weitesten Verstand genommen, gehört, auf das vollkommenste beobachtet worden. Die vornehmsten Meister darin waren, Gillemanns, [a]) Verbruggen, [b]) J. J. de Heem, [c]) Mignon, [d]) Jan von Huysum, [e]) Rachel Ruysch [f]) und van Royen. [g])

* *

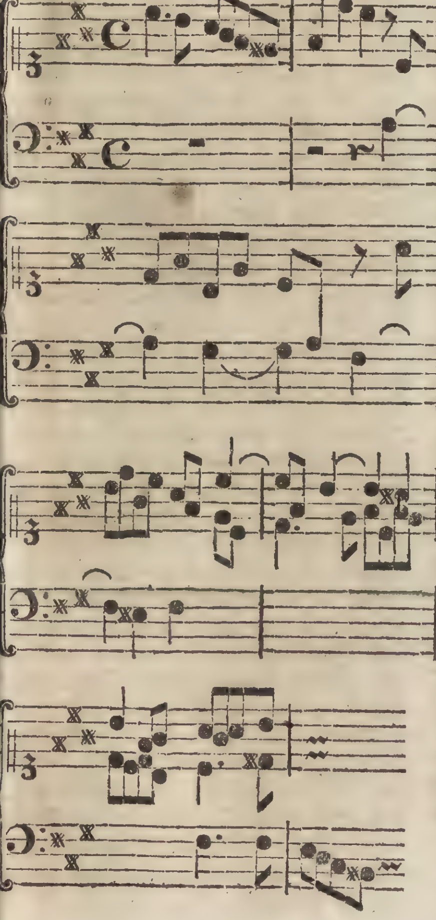
Mit der Mahlerey von Früchten verbinde ich die Blumen- und Pflanzenmählerey, welcher Hr. Sulzer keinen besondern Artikel gewidmet hat; und ausser den, von Hrn. S. genannten Artisten, werden deren, welche einzeln, oder in ganzen Stüken, Blumen und Früchte vortreflich gemahlt, noch vorzüglich angeführt: Joh. Lud. Bos (1490) Ces. Bernazzano (1536) Jac. van Es (1620) Pietro Paol. Gobbo († 1630) Jan. Roos († 1638) Jan v. Heck (1660) Dan. Segers († 1660) Jan v. Kessel (1665) Joh. Phil. v. Thielen († 1667) Juan de Avellano († 1670) Denna Bettina (1670) Marius Nuzzi, de' Fiori gen. († 1673) Corn. v. Kik († 1675) Wilh. v. Aelst († 1679) Fel. Bigi (1680) Marg. Caffa (1680) Angel. Ascione (1680) Casp. Smitz († 1689) Abr. Breughel († 1690) Nic. Verendael (1690) Morel (1690) Pet. Withoos († 1693) Maria v. Oosterwick († 1693) Jean Bapt. Monoyer († 1699) Ernst Stuvens (1700) Joris van Son († 1702) Math. Withoos († 1703) Crepu (1705) Zon (1710) Jean Bapt. Blain de Fontenay († 1715) Magd. Fürst (1717) Jan Moortel († 1719) Franz. Wernh. Tamm, Dapper gen. († 1724) Scip. Angelini († 1729) Giov. Garri († 1731) Andr. Belvedere († 1732) Gasp. Lopes, da i Fiori († 1732) Pet. Hardime († 1748) Conr. Roepel († 1748) Heinr. Chph. Piccart († 1769) Jac. Xavery (1769) — — Eine nützliche Anweisung zur Zeichenkunst der Blumen, mit Kupf. ist 1765. 8. erschienen. — —

a) († 1713) b) († 1720) c) († 1674) d) († 1679) e) († 1749) f) († 1750) g) († 1723).

Fuge.

(Musik.)

Ein Tonstük von zwey oder mehr Stimmen, in welchem ein gewisser melodischer Satz, der das Thema genennt wird, erst von einer Stimme vorgetragen, hernach von der andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewissen Regeln, nachgeahmet wird; so daß dieses Thema das ganze Stük hindurch wechselsweise, und unter beständigen Veränderungen aus einer Stimme in die andre herüber geht. Folgendes kann zur Erläuterung dieser Erklärung dienen:



Hier ist der Gesang, den die obere Stimme bis auf das dritte Viertel des sechsten Takts hat, das Thema, welches auch der Führer genennt wird;*) weil es den übrigen Stimmen zur Lehre dienet, und also den Gesang aufführet. Da wo die obere Stimme das Thema schließt, nämlich im sechsten Takt, tritt die zweyte Stimme ein, um dasselbige eine Quinte tiefer, und so genau, als möglich ist, nachzuahmen. Die obere Stimme hat, ehe sie ihr Thema endiget, in einer dritten Stimme einen Zwischensatz zur Begleitung.

Der nachahmende Gesang der zweyten Stimme wird der Gefährte der ersten Stimme genennt. Was aber die eine oder die andre Stimme dem Thema zur Begleitung haben, wird das Contrasubjekt genennt.

Eine solche Fuge ist zwey- drey- oder mehrstimmig; sie hat entweder nur einen Hauptsatz oder Führer, und wird alsdenn eine einfache Fuge genennt; oder es kommen mehrere Hauptsätze darin vor, in welchem Falle sie eine Doppelfuge genennt wird. Ferner kömmt auch dieser Unterschied vor, daß der Hauptsatz in den andern Stimmen entweder Ton für Ton ganz streng, oder mit einigen Abweichungen nachgeahmet wird. Im ersten Fall wird die Fuge ein Canon genennt;**) im andern Fall schlechtweg eine Fuge. So ist in dem angeführten Beyspiel gleich im Anfang des Gefährten, eine kleine Abweichung von dem Führer. Dieser tritt auf dem zweyten Ton einen halben Ton unter sich, da der Gefährte auf demselben Ton bleibet.

Der Gefährte wird auch die Antwort genennt, weil die zweyte Stimme gleichsam das Echo oder die Antwort der ersten ist. Die Art aber, wie der Gefährte bald früher, bald

*) S. Führer.
**) S. Canon.

später eintritt, wird der Wiederschlag *) genennt; wiewol dieses Wort bisweilen auch von dem Führer selbst gebraucht wird. So viel dienet hier zur Erklärung der Wörter.

Jede Stimme, so viel ihrer sind, nimmt in ihrer Ordnung das Thema. Wenn alle Stimmen dasselbe in dem Hauptton, darin das Stük angefangen, vorgetragen haben, so wird es hernach durch andre Töne durchgeführt. Sowol der Führer, als der Gefährte, treten aus einer Stimme in die andern über; und so wechseln die Stimmen auch mit den Zwischensätzen ab, die bald in einer, bald in der andern Stimme sind. Diese Zwischensätze müssen aber immer aus dem Hauptsatz genommen seyn.

So wird unter beständiger Abwechslung, wodurch wechselsweise eine Stimme nach der andern die Melodie der andern Stimmen nimmt, der Gesang ununterbrochen, ohne Cadenzen und Ruhepunkte, wie ein Strohm durchgeführt, bis am Ende alle Stimmen zugleich schließen. In der Fuge ist jede Stimme eine Hauptstimme; aber niemals fangen beyde der Führer und der Gefährte zugleich an.

Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniß gegen einander, daß sie nach der Weise der ehemaligen Kirchentonarten behandelt werden: nämlich, der eine hat die authentische, der andre die plagalische Tonart. Dieses wird auch beobachtet, wenn gleich das Stük in einer der heutigen Tonarten gesetzt ist. So nimmt in dem angeführten Beyspiel der Führer, nach der Weise der authentischen Tonart,**) seinen Gang so, daß er alle dem Ton Fis mol wesentliche Sayten berühret; der Gefährte, der in der Mitte des sechsten Takts eintritt, nimmt den seinigen nach der Art der plagalischen Tonart. *) Nähme aber der Führer die plagalische Tonart, so würde ihm der Gefährte in der authentischen nachahmen. Ueberhaupt also ahmet der Gefährte den Gesang des Führers immer in der Quarte oder Quinte höher oder tiefer nach.

Diese Nachahmung geschieht so genau, als es die Tonarten zulassen. Weil aber die Octave durch die Dominante oder Quinte in zwey ungleiche Theile eingetheilt wird, so daß von ihr heraufwärts bis zur Tonica nur drey Stufen sind, z. E. G-A, A-H, H-c; von der Tonica auf die Dominante aber viere, als: C-D, D-E, E-F, F-G: so kann der Gefährte nicht allemal dieselben Stufen beobachten, als der Führer, wenn er nicht aus der Tonleiter heraustreten soll. Daher kömmt in dem angeführten Beyspiel der kleine Unterschied, in der Fortschreitung der zwey ersten Töne des Führers und des Gefährten, der den ersten Ton wiederholt, um vom zweyten Ton eben so herunter zu gehen, wie der Führer.

Der Fugensatz ist sehr großen und mannigfaltigen Schwierigkeiten unterworfen, und ist, in Absicht auf den reinen Satz, das Schwerste in der Musik; deßwegen auch nur die geübtesten Meister der Harmonie darin glüklich sind. Die Hauptschwierigkeit kömmt daher, daß der Gefährte sehr selten durch solche Intervalle fortschreiten kann, wie der Führer, ohne die Tonart zu verlassen. Wenn z. B. der Führer in C dur angefangen, seinen Gesang heraufwärts genommen, und durch Fis in die Quinte geschlossen hätte, so müßte der Gefährte nun von der Quinte ebenfalls herauf den Gesang des Führers nachahmen. Wollte er aber, wie jener, durch die übermäßige Quarte

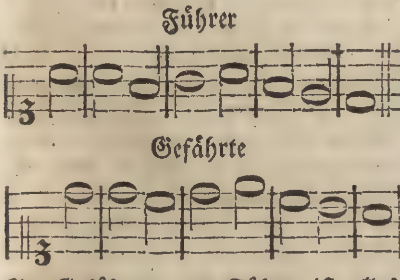
*) Repercussio.

**) S. Authentisch und Führer.

*) S. Plagalisch.

Quarte Cis nach D schließen, so würde er dadurch offenbar die Tonart verlassen. Folglich kann dieser Schluß nicht angehen; der Gefährte kann nur eine Quarte steigen, und dennoch soll der Gefährte dem Führer ähnlich seyn.

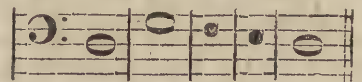
Es ist also oft nothwendig, daß eine Unähnlichkeit in der Nachahmung entstehe, die bald im Anfange, bald am Ende des Gefährten sich zeiget, welcher statt einer Terz, Quarte u. s. f. in welcher der Führer fortschreitet, nur eine Secunde, oder Terz u. s. f. hat, oder umgekehrt. Da dieses oft unvermeidlich ist, so wird die Nachahmung nur mitten im Thema ganz genau beobachtet, wie hier:



Im Gefährten und Führer ist alles völlig ähnlich, bis auf die zweyte Note des zweyten Theils, wo der Gefährte nur um eine Secunde fällt, da der Führer um eine Terz gefallen. Diese Terz, die der Ton b wäre, konnte in dem Gefährten nicht genommen werden, ohne daß er aus der Tonart herausgetreten wäre.

Daß der Gefährte nicht allemal den Gang des Führers nehmen könne, sieht man am deutlichsten, wenn man sich eines jeden Umfang, in Absicht auf die Lage der halben Töne in der Tonleiter, oder des sogenannten Mi Fa vorstellt. Ein einziges Beyspiel kann in einer Sache, worüber die ältern Tonlehrer so sehr weitläuftig sind, die Sache hinlänglich erläutern.

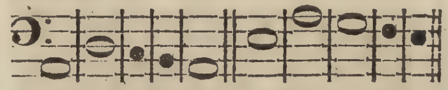
Gesetzt, man habe die dorische Tonart, und der Führer nehme seinen Gang von der Tonica weg also:



wo die schwarzen Punkte das Mi Fa anzeigen: so könnte der Gefährte in der Dominante anfangen, und gerade so fortschreiten, weil das Mi Fa in seinem Umfange gerade dieselbe Lage hat:



Daß dieses im äolischen Ton nicht angehe, sieht man aus folgender Vorstellung:



Darin hat also der Fugensetzer Ueberlegung nöthig, wie er dieses Mi Fa, wenn es in dem Umfange des Führers eine andre Lage, als im Gefährten hat, in beyden dergestalt anbringe, daß die Nachahmung nicht viel leide, und auch keine Verletzung der Tonart geschehe.

Hieraus läßt sich begreifen, woher die Schwierigkeiten in der Fuge entstehen. In jeder andern Setzart kann man mit Genie, und einem guten Gehör, ohne Regeln sich noch einigermaßen helfen; aber hier ist ein genaues Studium der Regeln nöthig. Am ausführlichsten sind diese Regeln vorgetragen in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, die 1753 in Berlin in zwey Theilen in Quarto herausgekommen ist. *)

Ehedem wurden die Fugen blos für den Kirchengesang verfertiget. Sie schiken sich für solche feyerliche Gesänge, da ein ganzes Volk, das

 durch

*) S. Führer; Gefährte; Gegensatz.

durch den Chor der Sänger vorgestellt wird, seine Empfindung über wichtige Gegenstände gleichsam bis zur Sättigung äußert. Es werden deßwegen insgemein kurze und einfache, aber sehr nachdrükliche Sprüche, zum Text der Fugen gewählt, über welche der Gesang, wie ein voller und rauschender, aber allmählig anwachsender und sich vergrößernder Strohm, unaufhaltbar fortströhmt. Am vorzüglichsten schiket sie sich für den Ausdruk solcher Leidenschaften, die sich auf einmal bey einer Menge Menschen unordentlich äußern, wo zwar alle zugleich reden oder schreyen, aber so durch einander, daß ein Theil das Geschrey anfängt, wenn der andre schon etwas nachläßt. Es ist daher leicht zu erachten, daß großer Fleiß und viel Kunst dazu gehöre, einen solchen Gesang ordentlich und regelmäßig fortzuführen.

Man macht aber itzt auch Fugen, die blos von Instrumenten gespielt werden. Eigentlich fallen alle Tonstüke von mehrern concertirenden Stimmen, sie seyen Duo, Trio oder Quatuor, mehr oder weniger in das Fugenmäßige, weil immer die Stimmen einander nachahmen müssen, wenn eine wahre Einheit des Gesanges erhalten werden soll. Nur sind dann die Nachahmungen nicht durchaus so streng, als in den eigentlichen Fugen. Wer aber solche Stüke verfertigen will, der muß nothwendig sich in dem Fugensatz geübet haben.

Es ist also für jeden, der sich in dem Satz zeigen will, höchst nothwendig, daß er die Geduld habe, sich so lange mit Verfertigung der Fugen abzugeben, bis ihm dieser schwere Theil der Kunst etwas geläufig worden. Diejenigen, die den Fugensatz für veraltete Pedanterey halten, verrathen sich, daß sie von dem Wesentlichsten der Kunst sehr fehlerhafte und unvollständige Begriffe haben.

* *

Ausser dem, von Hrn. Marpurg angeführten Werke von der Fuge handelt auch noch das 6te Kap. seines Anhanges zum Handbuch bey dem Generalbaß ... Berl. 1761. 4. von der Verfertigung einer Fuge. — Fugen sind gesetzt von J. S. Bach (Kunst der Fuge, Leipz. von 48 Clavier-Fugen) — Kirnberger — Kühnau — Pachelbel — Froberger — Pisendel — Telemann — Händel — C. P. E. Bach — Schale — Couperin, Clairembault — Dandrien u. a. m. —

Führer.

(Musik.)

Ist in der Fuge das Thema, oder der Gesang der Hauptstimme, welche in den andern Stimmen nachgeahmet wird.*) Bey Verfertigung der Fugen hat man nicht, wie bey andern Singstüken, blos darauf zu sehen, daß der Gesang mit dem Charakter, oder den Inhalt der Worte genau übereinkomme; man muß über dieses den Führer so einrichten, daß er in den andern Stimmen genau könne nachgeahmt werden, welches, zumal in drey- oder vierstimmigen Fugen, bisweilen große Schwierigkeit macht. Man hat also sowol in Ansehung seiner Länge, als der melodischen Fortschreitung verschiedenes zu bedenken.

Er muß nicht so lang seyn, daß er nicht im Ganzen leicht faßlich wäre; denn wenn diese Faßlichkeit wegfiele, würde das Wesen der Fuge darunter leiden, weil man die Nachahmung nicht wohl mehr mit dem Hauptgesang würde vergleichen können. Ist die Melodie desselben schon an sich sehr faßlich, so kann der Führer, doch immer nach Maaßgebung der lang-

*) S. Fuge.

langsamen oder geschwinden Bewegung, ohne Gefahr vier, fünf oder sechs Takte lang seyn; ist sie aber schwerer, so muß er kürzer seyn.

In Ansehung der Melodie ist ohne Zweifel das Einfache das Beste; je fließender und natürlicher der Gesang ist, je besser schikt er sich zum Fugensatz. Am schiklichsten sind die, deren Umfang nur eine Quarte oder Quinte ausmacht, und in die untere Hälfte der Octave fällt, in welcher alle wesentlichen Sayten der Tonart vorkommen: weil dadurch sogleich die Tonart festgesetzt wird. Dabey ist auch fürnehmlich darauf zu sehen, daß der Gesang des Führers eine leichte und abzuändernde Harmonie zum Grunde habe, weil dieses die Nachahmung ungemein erleichtert. Endlich ist auch zu vermeiden, daß der Führer sich mit einem förmlichen Schluß endige, weil die Fuge keinen ganzen Schluß zuläßt, als am Ende. Wäre aber das Thema so, daß es sich natürlicher Weise mit einer Cadenz endiget, so müßte auf dem Schluß eine andre Stimme dergestalt eintreten, daß der Gesang ohne Ruhe fortgienge. *)

Der Gesang des Führers soll eigentlich den Umfang einer Octave nicht überschreiten; doch geschieht es bisweilen größrer Bequemlichkeit halber, daß dieser Umfang um einen, oder zwey Töne überschritten wird. Die schönsten Sätze sind oft von geringem Umfang und überschreiten nicht einmal die Quarte. Ohne den Gefährten oder den so genannten Begleiter sogleich in Gedanken zu haben, kann der Führer nicht glüklich erfunden werden. Man muß sogleich voraussehen können, auf wie mancherley Art er nachzuahmen ist, und was für Schwierigkeiten dabey vorkommen können. Und da auch die Gegensätze aus dem Führer müssen genommen werden, damit man eine wahre Einheit des Gesanges erhalte, so muß er auch dazu tüchtig seyn. Er kann übrigens in jedem Intervall seiner Tonica anfangen, und jede Art der Bewegung haben. *)

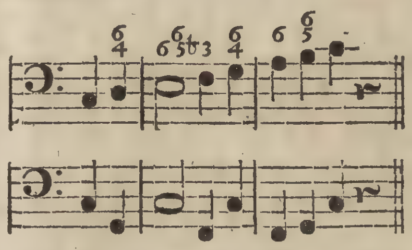
*) S. Gegensatz.

*) S. Gefährte.

Fundamentalbaß.

(Musik.)

Ist in einem geschriebenen Tonstük eine Reyhe tiefer Noten, die die wahren Grundtöne der Harmonie anzeigen. Nämlich der Baß, welcher gesungen oder gespielt wird, enthält nur die tiefsten Töne, aber nicht allemal die Grundtöne der Accorde, weil verschiedene Accorde in ihren Verwechslungen genommen werden. **) Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern:

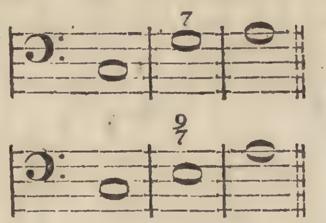


Hier enthält das obere Liniensystem die Noten des Basses, so wie sie gespielt werden; das untere aber die Noten, welche die eigentlichen Grundtöne jedes Accords anzeigen, und ist also der Fundamentalbaß, der auch Grundbaß genennt wird.

Dieser Baß ist also nicht zum Spielen, wird auch selten, und in Deutschland fast niemals geschrieben. In zweifelhaften Fällen, wo man anstehen könnte, auf welcher Grundharmonie gewisse Accorde beruhen, kann er sogleich die Zweifel heben, wie

**) S. Verwechslung.

wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist:



Man könnte hier den Septimenaccord auf dem Ton G für den wesentlichen Septimenaccord auf der Dominante des Haupttones halten,*) und sich wundern, warum nach demselben nicht ein Schluß nach C erfolgte. Der darunter geschriebene Fundamentalbaß zeiget, daß dieses ein verwechselter Septnonenaccord auf dem Grundton E sey, auf welchen der Schluß nach A geschehen muß.

Wer nur einigermaßen mit den wahren Regeln der Harmonie bekannt ist, hat selten nöthig, daß ihm dieselbe erst durch einen Fundamentalbaß erläutert werde. Daher kömmt es, daß in Deutschland und Italien des Fundamentalbasses ehedem nie, und noch itzt selten gedacht wird, ob man gleich oft von der Grundharmonie spricht. Rameau hat zuerst einen geschriebenen Fundamentalbaß eingeführet, daher seine Landsleute ihn für den Erfinder desselben ausgeben. Einige derselben sind so unwissend, daß sie mit lächerlicher Dreistigkeit vorgeben: Rameau habe die Wissenschaft der Harmonie, die vor ihm sehr ungewiß gewesen, zuerst auf Grundsätze zurük geführt, und zuerst gezeiget, daß gewisse Accorde keine wahren Grundaccorde, sondern Verwechslungen andrer Fundamentalaccorde seyen. Diese Leute müssen also nicht wissen, daß die Wissenschaft des doppelten Contrapunkts, die viel italiänische und deutsche Tonsetzer unendlich besser als Rameau verstanden haben, schlechterdings auf diese Kenntniß der Grundharmonien gebauet sey; indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich ist, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu setzen. Was also mehr als hundert Jahre vor Rameau alle guten Tonsetzer gewußt und täglich ausgeübt haben, hat dieser wunderbare Mann, dieser einzige Gesetzgeber der Musik, zuerst erfunden. Rameau hat sich unstreitig um die Musik verdient gemacht; aber die Leute, die seit einigen Jahren so sehr dreiste schreiben und wiederholen, er sey der Erfinder der wahren Grundsätze der Harmonie, verrathen einen so gänzlichen Mangel der Kenntniß dessen, was vor ihrer Zeit in der Musik gethan worden, daß sie billig von einer Sache, die sie so gar nicht verstehen, nicht schreiben sollten.

*) S. Septimenaccord.

Fünfstimmig.

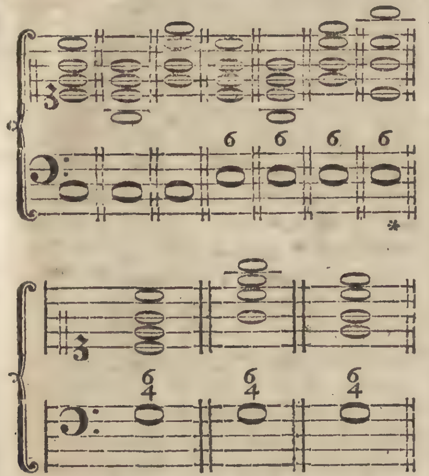
(Musik.)

So wird ein Tonstük genennt, welches aus fünf verschiedenen Parthien oder Stimmen besteht, in welchem also eine der so genannten Hauptstimmen doppelt ist, oder zwey Melodien hat, wie wenn zu einem Baß, einem Tenor und einem Alt, zwey verschiedene Discante sind.

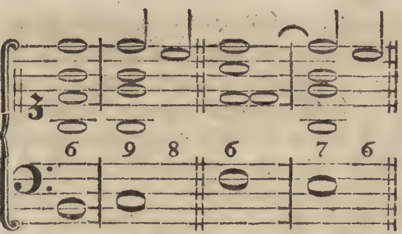
Beym fünfstimmigen Satz müssen also zu jedem Grund- oder Baßton in den obern Stimmen noch vier andre Töne genommen werden. Da aber der vollständige Dreyklang nur aus Terz, Quinte und Octave besteht,*) beym fünfstimmigen Satz aber noch ein vierter Ton hinzukommen muß, so muß dieser entweder eine Dissonanz seyn, oder man muß eine

*) S. Dreyklang.

eine von den Consonanzen verdoppeln. Wie bey ganz consonirenden Sätzen die Octave, oder die Terz, oder die Quinte, oder die Sexte zu verdoppeln seyen, ist aus folgenden Beyspielen zu sehen:



Bey Verdoppelung einer Consonanz hat man darauf zu sehen, daß die Terz niemals weggelassen werde, weil sie bey jedem Accord nöthig ist. Am besten thut man, daß man die Octave verdoppele; wo dieses nicht angeht, die Quinte; ohne Noth aber muß man die Terz, zumal die große, nicht verdoppeln. Aus diesem Grunde hat man in dem mit * bezeichneten Accord die Octave ganz weggelassen, weil der Baßton die große Terz des eigentlichen Grundtones C ist, die sich nicht leicht verdoppeln läßt. Bey dissonirenden Accorden kann die Dissonanz nicht verdoppelt werden, weil offenbar bey den Auflösungen derselben Octaven entstünden. Man verdoppelt also allemal eine der Consonanzen; nur muß man bey den Vorhalten die Consonanz nicht verdoppeln, die einen Vorhalt hat; also beym Nonenaccord die Quinte, wie hier:



Der fünfstimmige Satz muß überhaupt eben so rein, als der vierstimmige seyn; nur in den Mittelstimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im drey- und vierstimmigen Satz. Die äußerste Stimme aber muß gegen den Baß auch hier vollkommen rein seyn.

Furcht.

(Schöne Künste.)

Diese Leidenschaft kann auf verschiedene Weise und bey mancherley Gelegenheit ein Gegenstand der schönen Künste werden. Es ist leicht zu bemerken, aus was für Absicht die Natur den Menschen die Fähigkeit, Furcht zu fühlen gegeben hat. Sie dienet fürnehmlich, damit wir durch sie der Gefahr entgehen, die uns drohet. Dieses geschieht entweder durch die Flucht, oder durch den Sieg, den wir über den uns drohenden Feind erhalten.

Der sinnliche Mensch, der nicht gewohnt ist, seinen Zustand von allen Seiten her mit Ueberlegung zu betrachten, noch die Folgen seiner Handlungen zum voraus zu überdenken, geräth in eine träge Sorglosigkeit, wodurch er sich in mancherley Uebel stürzet, denen er durch Furcht, wenn er sie nur zu rechter Zeit gefühlt hätte, entgangen wäre. Oft aber geschieht es auch, daß man durch unzeitige Furcht mitten im Uebel steken bleibt, aus welchem man sich mit einigem Muth würde heraus gezogen haben. Leichtsinnigkeit und

Mangel der Ueberlegung machen sorglos und unbesonnen, so wie sie auch zaghaft machen. Es gehört also zur Vollkommenheit des Menschen, daß er auf der Mittelstraße, zwischen der Unbesonnenheit und Zaghaftigkeit, einhergehe. Dem Künstler liegt ob, keine Gelegenheit zu versäumen, ihm, wo es nöthig ist, das Gefühl der Furcht zu schärfen, oder zu schwächen.

Die Furcht entsteht aus der Vorstellung der Gefahr, diese aber aus einem vorhandenen oder herannahenden Uebel. Es ist wichtig, daß ein Mensch jedes beträchtliche Uebel, das ihn nach seinen Umständen betreffen kann, kennen lerne. Nun ist es das unmittelbarste Geschäffte der schönen Künste, uns alle im menschlichen Leben vorkommende Vorfälle abzubilden, und uns einigermaßen das zu ersetzen, was uns an eigener Erfahrung abgehet.*) Also muß der Künstler, der seinem Beruf Genüge leisten will, jedes Gute und Böse kennen, und als ein verständiger und gesetzter Mann, der weder unbesonnen noch zaghaft ist, zu behandeln wissen. Denn dieses ist der einzige Weg, den Gemüthern der Menschen, in Absicht auf die Leidenschaft der Furcht, die vortheilhafteste Stimmung zu geben.

Der Künstler muß also keine Gelegenheit versäumen, die Menschen mit allen Arten der Gefahren und des Uebels, denen sie ausgesetzt sind, bekannt zu machen. Die beste Gelegenheit dazu haben die epischen und die dramatischen Dichter, deren eigentliches Werk es ist, die mannigfaltigen Scenen des Lebens uns vor Augen zu bringen. Dem Künstler gebührt dabey zu überlegen, wo er die Gemüther mit Furcht oder mit Muth erfüllen soll. Es giebt gewisse Uebel, die man sich schlechterdings durch Nachlässigkeit oder schlechtes Betragen selbst zuziehet. Für solche Uebel können die Künste nie genug Furcht erweken. Horaz sagt vom gerechten Mann, pejusque leto flagitium timet.*) Für Schande, Laster und einem bösen Gewissen, muß sich jeder Mensch fürchten. Also müssen Dichter und Redner keine Gelegenheit vorbeygehen lassen, diese so heilsame Furcht dadurch zu erweken, daß sie würklich fürchterliche Folgen derselben lebhaft vorstellen. Dadurch erhalten sie, was Aristoteles vom Trauerspiel fodert, daß es die Gemüther durch Erwekung der Leidenschaften, von denselben reinige. Natürlicher Weise könnte man von Menschen, welche oft durch die Beyspiele, die sie in dramatischen Vorstellungen gesehen, in Furcht gesetzt worden, erwarten, daß sie sich sehr sorgfältig hüten, nicht selbst in die Fälle zu kommen, die sie der ängstlichen Würkung der Furcht aussetzen.

Welcher Vater wird sich nicht sorgfältig hüten, allzustrenge gegen einen Sohn zu seyn, wenn er an fremden Beyspielen fürchterliche Folgen der Härte gesehen hat; und welcher Sohn wird sich nicht auf das Aeusserste angelegen seyn lassen, seinen Vater durch eine Folge von bösen Thaten nicht zur Verzweiflung zu bringen, wenn er fürchterliche Folgen einer solchen Verzweiflung gesehen hat? Wir führen dieses blos als Winke an, wie die Dichter heilsame Furcht erweken können. Ihnen liegt ob, die wichtigsten Vergehungen der Menschen in ihren fürchterlichsten Folgen zu schildern.

Eine heftige Furcht mit Angst verbunden, scheinet eine so entsetzliche Leidenschaft zu seyn, daß der, welcher sie einmal gefühlt hat, den Eindruk davon nie wieder verlieren sollte. Also ist sie natürlicher Weise das beste

*) S. Künste.

*) Od. L. IV. 9.

beste Verwahrungsmittel gegen Vergehungen. Deßwegen ist das Fürchterliche einer der wichtigsten Gegenstände der schönen Künste.

Am vorzüglichsten kann es in dem Drama erwekt werden, weil die würkliche Vorstellung sowol der Gefahr, als des in Furcht gesetzten Menschen, der ganzen Sache den höchsten Nachdruk und das wahre Leben giebt. Hierin sind unter den Alten Aeschylus, unter den Neuern Shakespear und Crebillon vorzüglich glüklich gewesen. Wenn das Drama gar keinen Nutzen hätte, als daß es unter allen Werken der Kunst am stärksten die Furcht erweken kann, so wäre es blos dieser Ursache halber eine höchst schätzbare Erfindung.

Die Furcht ist auch eine comische Leidenschaft, wo sie zur Unzeit aus Kleinmüthigkeit entsteht, oder aus Zaghaftigkeit übertrieben ist. Sie wird deßwegen oft in der Comödie gebraucht, um den Zaghaften lächerlich zu machen; und eben dieses Lächerliche kann den Zuschauer vermögen, sich gegen diese Leidenschaft zu waffnen.

Für sich.

(Dramatische Dichtkunst.)

In den Auftritten der dramatischen Schauspiele versteht man durch diese Benennung, die Reden und andre Aeußerungen, die eine handelnde Person zwar in Gegenwart anderer, aber ihnen unbemerkt und für sich allein vorbringt. Die Dichter bedienen sich dessen als eines Mittels, dem Zuschauer einiges Licht über die Verwiklung der Handlung zu geben, oder einen Auftritt etwas mehr zu beleben. Allein da es meistentheils etwas unnatürlich ist, weil niemand leicht in Gegenwart andrer für sich laut redet, zumal Sachen, die er den andern zu verschweigen hat, so muß das **Für sich** mit großer Behutsamkeit angebracht werden. Wenn es etwa in bloßen Gebehrden besteht, die bisweilen eben so redend sind, als die Worte, so geht es leichter an, sie dem andern zu verbergen.

Die alten tragischen Dichter, welche sich am nächsten an der Natur gehalten, haben sich derselben weniger bedienet, als die neuern. Im Lustspiel hat Plautus ihren Gebrauch oft übertrieben. Man sollte sie nirgend anbringen, als wo es die Nothwendigkeit schlechterdings erfodert.

Oft glauben die comischen Dichter, daß sie durch Anmerkungen, die etwa eine Nebenperson, wie ein Bedienter, für sich macht, das, was eine Hauptperson sagt, lächerlich machen können! Meistentheils aber fallen diese Scenen in das Frostige.

* *

Von dem Für sich, oder bey Seite (aparté) im Lustspiel, handelt Cailhava, in seiner Art de la Comedie, im 27ten Kap. des 1ten Theils, und nimmt es nicht allein sehr geschickt in Schutz, sondern zeigt auch eine neue, glückliche Art desselben an. Und so gar Scaliger hatte schon sich seiner, im Lustspiele (Poet. L. VI. c. 3. S. 767. Ausg. von 1581) angenommen. — Auch handelt Aubignac, im 9ten Kap. des 3ten Buches seiner Pratique du Théatre T. I. S. 234. Amst. 1715. 8. davon. —

Fuß.

(Baukunst.)

Derjenige Theil eines stehenden Körpers, mit welchem er auf dem Grund, der ihn trägt, aufsteht. Jeder stehende Körper, der das Ansehen eines Ganzen haben soll, muß einen von seinen übrigen Theilen unterschiedenen Fuß haben, damit man deutlich bemerken könne, daß ihm von unten zu nichts fehle, und daß er ganz sey. Eine Säule, deren Schafft ohne Fuß auf dem Grunde steht, sieht wie ein abgebrochenes Stük aus; ein Haus,

das gegen den Grund keinen Fuß hat, wie wenn es in die Erde gesunken wäre. Es ist deßwegen zum guten Aussehen unumgänglich nothwendig, daß ein stehender Körper einen Fuß habe; und man kann es durch keine einzige gute Regel des Geschmaks rechtfertigen, daß die griechischen Baumeister bisweilen dorische Säulen ohne Fuß gemacht haben, wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva in Athen.

Die allgemeine Beschaffenheit des Fußes an stehenden Körpern kann aus dem Grundsatz der Festigkeit hergeleitet werden. Wenn der Fuß etwas hervorsteht, und dem stehenden Körper eine etwas breitere Grundfläche macht, so steht dieser fester. Folglich ist es in der Natur unsrer Vorstellungen gegründet, daß der Fuß etwas breiter, als der über ihm stehende Theil des Körpers sey; daher kommen an den Häusern die Plinthen, an den Säulen und Pfeilern die Fußgesimse. Die Natur hat schon die ersten Baumeister darauf geleitet. Man findet die Füße in den ältesten ägyptischen, in den gothischen, arabischen und chinesischen Gebäuden.

Es müssen aber, sowol in der Höhe des Fußes, als in seiner Ausladung, gewisse Verhältnisse beobachtet werden. Es muß da weder zu viel, noch zu wenig seyn. Wäre der Fuß so groß, daß er einen merklichen Theil des Körpers, den vierten oder fünften Theil seiner Höhe einnähme, so würde man ihn nicht blos für den Fuß halten; denn der Kopf und der Fuß zusammen müssen blos, als kleine Theile eines großen Körpers, erscheinen. Derowegen können beyde zusammen in einer Höhe nicht wol mehr als den fünften Theil der ganzen Höhe ausmachen; da sie aber beyde noch eine merkliche Stärke haben müssen, so müssen sie auch nicht so klein seyn, daß ihre Höhe vor der ganzen Höhe des Körpers unbemerkt verschwinde, welches vielleicht geschehen würde, wenn beyde weniger, als den zwölften Theil des ganzen Körpers ausmachten.

Es erhellet hieraus, daß man dem Fuß nicht wohl mehr, als den zehnten oder zwölften Theil der Höhe des Körpers, und nicht wol weniger, als den 20ten oder 24ten Theil derselben geben könne. In den Säulen, wo man am meisten auf ein mit hinlänglicher Festigkeit verbundenes schönes Ansehen beflissen gewesen, trifft man die größten Füße nicht über den vierzehnten Theil, und ihr geringstes Maaß nicht über den 20ten Theil der ganzen Länge an. Ihre Ausladung aber kann aus der Höhe bestimmt werden. Wenn sie zu gering ist, so bemerkt man sie kaum; zu stark giebt sie das Ansehen der Zerbrechlichkeit. Der fünfte bis sechste Theil seiner Höhe scheinet die beste Größe der Ausladung zu seyn. Die Säulenstühle haben größere Füße; denn sie machen oft den vierten oder fünften Theil der Höhe aus. Allein man kann diese Füße zugleich für die Füße der ganzen Ordnung halten. Bey einem ganzen Gebäude kann der Untersatz oder die Plinthe nicht wol kleiner, als der zwanzigste Theil der Höhe seyn.

Wenn ein Fuß ganz platt ist, so wird er die Plinthe genennt; ist er aber mit Gliedern verziert, so werden diese zusammen das Fußgesims genennt.

Fuß.

(Dichtkunst.)

Ein kleines, aus zwey, höchstens vier Sylben bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent hat. Den Ursprung der Füße in jeder Rede, und die Nothwendigkeit ihrer Abwechslung für den Wolklang, haben wir anderswo gezei-

get.

get.*) Hier werden also nur die besondern Arten der Füße betrachtet.

Die Sylben sind sowol durch die Länge und Kürze der Zeit, als durch die Höhe und Tiefe des Tons, worin sie ausgesprochen werden, von einander verschieden. Die Griechen und Römer sahen bey Bestimmung ihrer Füße auf den ersten Unterschied; alle neuern Völker aber nehmen sie hauptsächlich von dem andern her. Dieser Satz verdient um so mehr einer genauen Ausführung, da er selbst von Dichtern nicht allezeit, wie es seyn sollte, in Ueberlegung genommen wird. Wir haben unsern Füßen eben die Namen gegeben, womit die Alten die ihrigen benennt haben; daher man sich insgemein einbildet, daß wir in unsrer Dichtkunst die Füße der Alten beybehalten haben.

Man muß aus allem, was wir von den ältesten Gedichten der Griechen wissen, schließen, daß ursprünglich der Vers blos für die Musik ist gemacht worden, und zwar so, daß jeder Fuß einen Takt ausgemacht habe. Bey dem Takt aber ist die genaue Abmessung der Zeit das Wesentliche; daher in dem griechischen Fuß alles auf die Länge und Kürze der Sylben ankam. Zwey kurze Sylben mußten in eben der Zeit ausgesprochen werden, als eine lange, so wie in unserm Gesang zwey Viertelnoten gerade die Zeit wegnehmen, als eine halbe. Demnach kam in der griechischen Musik ursprünglich auf jede Sylbe ein Ton. Ihre Töne oder Noten waren entweder halbe oder Vierteltakte, nach unsrer Art zu reden.

Wiewol sich dieses in den spätern Zeiten geändert hat, so finden wir doch, daß noch immer auf einen Fuß des Verses ein Takt in der Musik genommen worden. Horaz**) sagt:

— Pollio regum
Facta canit pede ter percusso.

*) S. Vers.
**) Serm. I. 10.

Wobey ein Scholiast anmerket, daß das Gedicht aus jambischen Trimetris bestanden habe, so daß jeder Jambus ein Takt gewesen. Demnach haben die Alten bey ihren Füßen blos auf den Takt gesehen.

Bey den Neuern ist es ganz anders, ob wir gleich die Benennungen der Alten beybehalten haben, und unsre Füße nach langen und kurzen Sylben rechnen. Denn es ist offenbar, daß wir den höhern Ton eine lange Sylbe, den tiefern eine kurze nennen, ohne alle Rüksicht auf die Zeit. Daher kömmt es, daß unsre einsylbigen Wörter, sie seyen so lang als sie wollen, in sich ganz unbestimmt sind, und nach der Verbindung bald zu langen, bald zu kurzen Sylben gemacht werden. So sind die Wörter *Macht*, *Kraft* u. d. gl. in Ansehung der Zeit unstreitig lange Sylben; aber nach unsern Versen sind sie gleich geschikt, lange oder kurze Sylben des Fußes vorzustellen.

Es ist also eine bloße Einbildung, daß wir die Prosodie der Alten in unsrer Sprache haben. Da wir indessen die alten Benennungen auch bey uns eingeführt finden, so wollen wir sie nicht ändern, und eine lange Sylbe die nennen, worauf der Accent, oder der Nachdruk in der Aussprache liegt, eine kurze aber die, welche den Nachdruk nicht hat; ob wir gleich nicht in Abrede seyn wollen, daß auch Sylben ohne Accent gar oft nicht wol anders, als lang seyn können, wie die letzten Sylben in den Wörtern *Wahrheit*, *Klarheit*, die würkliche Spondeen sind.

Es geht nicht wol an, daß man mehr als drey Sylben auf einen Fuß rechne; denn wir sehen, daß in viersylbigen Wörtern schon mehrentheils zwey Accente gesetzt werden, so daß sie schon nicht mehr, wie ein Fuß angesehen werden. Doch gienge dieses noch bisweilen an; aber fünf-

fünfsylbige Füße sind nicht mehr möglich.

Demnach sind die Füße zweysilbig oder dreysilbig, könnten auch allenfalls viersylbig seyn. Die in unsrer Poesie am gewöhnlichsten vorkommenden Füße sind, jeder unter seinem eigenen Namen, näher betrachtet worden.

Fuß.

(Musik.)

Da der Gesang einen noch genauer abgemessenen Gang hat, als der Vers, so hat er auch seine Füße. Eigentlich ist jeder Takt ein Fuß; daher in der Musik die Füße in zwey Hauptgattungen eingetheilt werden, nämlich die, die eine gerade Anzahl Sylben haben, und die, die eine ungerade Anzahl haben. *) Aber da in der Dichtkunst nur zweyerley Gattung Sylben sind, lange und kurze, so hat die Musik mancherley lange und auch mancherley kurze Sylben; daher sie eine weit größere Mannigfaltigkeit der Füße hat, als die Dichtkunst. Die nähere Betrachtung der Füße in der Musik wird im Artikel Takt vorkommen.

G.

G.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben wird in Deutschland die achte Sayte unsers heutigen Tonsystems, oder der fünfte diatonische Ton desselben bezeichnet, der nach der ehemaligen Art G sol re ut genennt wird. Die Länge dieser Sayte, wenn C mit 1 bezeichnet wird, ist $\frac{2}{3}$, so daß sie die reine Quinte von C ist.

Als Grundton betrachtet, hat diese Sayte auch ihre diatonische Tonleiter in der harten und weichen Tonart, und wird alsdenn als Hauptton G dur oder G mol genennt. Die Tonleitern beyder Arten sind im Artikel Tonart angezeiget. Nach den alten Tonarten ist G dur die Myxolydische Tonart.

G. Ist auch einer der drey Schlüssel, die auf dem Notensystem die Ordnung der Töne anzeigen, und wird nun insgemein durch dieses Zeichen [Violinschlüssel] angedeutet, welches in Deutschland und Italien insgemein auf die zweyte Linie von unten, in Frankreich aber auf die unterste gesetzt wird.

Galerie.

Baukunst.

So nennt man in großen Gebäuden die Zimmer, die in Absicht auf ihre Breite oder Tiefe sehr lang sind, und als Spatzierlauben, oder auch als Durchgänge gebraucht werden. In großen Pallästen vertreten solche Galerien einigermaßen die Stellen der Säulenlauben, welche die reichen Römer neben ihren Pallästen und Lusthäusern, zum Spatzieren anzulegen pflegten, und die sie Porticos nennten.

Es gehört zur Lebensart der Grossen, daß in ihren Pallästen solche Galerien

*) S. Takt.

lerien seyen, deren sich zahlreiche Gesellschaften wie eines Spatzierganges bedienen können. Deßwegen geschieht es auch, daß solche Galerien zum Zeitvertreib mit mancherley Werken der Kunst ausgeziert sind. Dieses hat ohne Zweifel zu der besondern Bedeutung dieses Worts Gelegenheit gegeben, die im nächsten Artikel vorkömmt.

Galerie.

(Zeichnende Künste.)

Ein Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Sälen, in denen Gemählde und Werke der bildenden Künste aufbehalten werden. Kleinere Sammlungen solcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatpersonen haben können, werden Cabinetter genennt, weil insgemein ein einziges und auch wol ein mittelmäßiges Zimmer oder Cabinet dazu hinreicht; aber nur große Herren, deren Palläste, als der Mittelpunkt, wo alle Werke der schönen Künste versammelt werden, anzusehen sind, haben Galerien, in denen große Werke aus allen berühmten Kunstschulen zu sehen sind.

Von diesen Galerien ist die Florentinische, die Cosmus II, Herzog von Florenz und nachher Großherzog von Toscana, angelegt hat, die berühmteste und die wichtigste. In Deutschland sind die Galerien von Wien, Dresden, Düsseldorf und Sans-Souci die berühmtesten.

Dergleichen Galerien sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit: Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssen deßwegen den Künstlern und Liebhabern zum Studiren beständig offen stehen. In dieser Absicht aber sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welchem jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zusammensetzung; ein andrer der Haltung u. s. f. gewidmet seyn.

Ganz.

(Schöne Künste.)

Man nennet dasjenige Ganz, von dem kein Theil abgebrochen, oder was nicht selbst ein Theil einer andern Sache ist. Nach diesem Begriff ist ein Gegenstand ganz, dessen Schranken überall so bestimmt sind, daß jeder hinzugesetzte Theil etwas fremdes und überflüßiges, jeder davon genommene aber einen Mangel anzeigen würde. So ist ein Dreyek, ein Zirkel, oder jede einen Raum einschließende Figur ein Ganzes, weil ihr Umriß den Raum völlig begränzt oder einschließt, so daß alles, was man hinzusetzen wollte, außer dem Raum läge, hingegen jeder von dem Umriß weggenommene Theil sogleich einen Mangel anzeigen würde. Eine gerade Linie hingegen ist nichts Ganzes; man kann sie nach Belieben verlängern oder verkürzen, das ist, Theile hinzusetzen und davon nehmen, ohne den Begriff des Ueberflusses oder des Mangels zu erweken: sie ist kein Ganzes, weil ihre Schranken nicht bestimmt sind.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß zweyerley Bedingungen erfodert werden, um einen Gegenstand zu einem Ganzen zu machen, nämlich: eine ununterbrochene Verbindung der Theile; und eine völlige Begränzung des Gegenstandes. Durch die Verbindung werden die Theile in einen Gegenstand zusammengefaßt, und durch die völlige Beschränkung wird dieser Gegenstand ganz. Verschiedene neben einander gesetzte Punkte erscheinen nicht als Ein Gegenstand; sobald man aber durch alle Punkte eine Linie zieht, und sie dadurch verbindet oder zusammenhängt, so machen sie nun eine

Linie,

Linie, oder einen Weg aus; itzt sind sie Eines, aber darum kein Ganzes. Ist aber diese Linie am Anfang und Ende begränzt, so wird sie zu einem Ganzen. Folgende lateinische Buchstaben A, T, I, werden in der Runischen Schrift so bezeichnet, ᚷ, ᛏ, ᛁ. Keiner dieser letztern Buchstaben ist ein ganzes, weil die Striche keine Begränzung, das ist, weder Anfang noch Ende haben; man kann jeden verlängern oder verkürzen, ohne das geringste in seiner Art zu ändern. Dieses kann man mit keinem der lateinischen Buchstaben thun, weil jeder Strich darin seine Begränzung hat. Darum sieht man, daß sie ganz sind, welches man an den Runischen nicht sieht.

Aristoteles hat schon angemerkt,*) daß das Unbeschränkte nicht angenehm, ja so gar nicht begreiflich sey. Der Grund ist offenbar; denn der Mangel der Begränzung hindert uns, einen bestimmten Begriff von der Sache zu haben; wir können nicht wissen, was sie seyn soll. Da wir also nicht urtheilen können, ob sie das ist, was sie seyn soll, so kann sie auch nicht gefallen. Und hieraus erhellet, daß jedes Werk der Kunst ein wahres Ganzes seyn müsse, weil es sonst nicht gefallen könnte. Darum gehört die Betrachtung derjenigen Eigenschaften der Gegenstände, wodurch sie zum Ganzen werden, in die Theorie der Künste.

Wir wollen also die schon entwikelten allgemeinen Begriffe nun auf die Werke der Kunst anwenden. Es gehören zwey Eigenschaften dazu, daß ein Werk der Kunst ein Ganzes werde: Verbindung oder Vereinigung der Theile, und völlige Beschränkung; aus jener entsteht die Einheit, die schon an einem andern Ort in Betrachtung gezogen worden;**) aus dieser die Vollständigkeit. Ein Gegenstand bekömmt seine eigene Beschränkung, wodurch er als etwas für sich bestehendes angesehen, und nicht blos für einen Theil von etwas andern gehalten wird, auf zweyerley Weise. Erstlich dadurch, daß er außer aller Verbindung mit andern Dingen gesetzt wird; und hernach, daß er seine merkliche oder sichtbare Begränzung hat.

Im strengen philosophischen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzele aber ist ein Theil, der für sich nicht bestehen, auch nicht einmal erkennt werden kann. Aber ein so metaphysisches Ganzes darf ein Werk der Kunst nicht seyn. Die Gegenstände werden da nie in allen ihren metaphysischen Verhältnissen und Verbindungen, sondern allemal nur aus einem einzigen Gesichtspunkte betrachtet: also ist es genug, daß sie in Rüksicht auf denselben ein Ganzes seyen. Wenn man also nur für den besondern Gesichtspunkt, aus welchem ein Gegenstand angesehen wird, außer ihm zu völliger Kenntniß der Sache nichts nöthig hat; wenn gar alles vorhanden ist, was zur besondern Absicht des Künstlers dienet: so ist sein Gegenstand hinlänglich von der Masse der in der Welt vorhandenen Dinge abgerissen, um für sich ein Ganzes auszumachen.

Man kann die Aufmerksamkeit so stark auf einen Theil richten, daß man das Ganze, dem er zugehöret, kaum gewahr wird. So geschieht es, daß in einer Reyhe von Regenten ein vorzüglich großer Fürst sich so sehr ausnimmt, daß man seine Vorgänger und Nachfolger aus dem Gesichte verliert. Wenn also der Künstler seinen Gegenstand interessant zu machen, und unsre Aufmerksamkeit ganz auf ihn zu lenken weis, so löset er ihn dadurch von dem Ganzen, dem er zugehört, ab, und kann ihn selbst leicht zu einem Ganzen machen.

Die

*) Rhetor. L. III. c. 8.

**) S. Einheit.

Die Geschichte der Aufopferung der Iphigenia ist ein Theil der Geschichte des trojanischen Krieges; dieser ist ein Theil der Geschichte der alten Griechen und Asiater, die wieder ein Theil der allgemeinen Geschichte der Menschen ist. Der Dichter, der diesen einzeln kleinen Theil der Geschichte als ein besonderes Ganzes vorstellen will, muß die Aufmerksamkeit von allen Dingen, womit die Aufopferung der Iphigenia zusammenhänget, abwenden, und sie als eine an sich selbst sehr wichtige Sache vorstellen. Deßwegen soll er nicht vom trojanischen Krieg, von den Ursachen desselben, von den Zurüstungen dazu, sondern sogleich von der Hauptsache sprechen, und uns den Agamemnon in der äußersten Verlegenheit zeigen, damit wir gereizt werden, diese Verlegenheit recht zu fühlen und den Ausgang der Sache zu beobachten. Kann er dieses thun, so sehen wir diesen einzigen Umstand des trojanischen Krieges als die Hauptsache an.

In dieser nothwendigen Absonderung des Stoffs von der Hauptmasse, davon er nur ein Theil ist, liegt der Grund der Regel, die man den epischen und dramatischen Dichtern vorschreibet, gleich mitten in ihre Materie hineinzutreten, und nicht weiter auszuholen. Denn durch Befolgung dieser Regel vereinigen sie sogleich unsre Aufmerksamkeit auf das, was wir als eine für sich bestehende Sache ansehen sollen. Eben diese Würkung hat auch die Ankündigung, wenn sie nur nicht zu allgemein, sondern kräftig und interessant genug ist, unser ganzes Gemüthe zu Betrachtung der einen Sache, warum es nun zu thun ist, gleichsam zu stimmen. *)

Jedes gute Werk, sowol der redenden als der zeichnenden Künste, zeiget die Veranstaltungen, wodurch sein Inhalt als ein für sich bestehender Stoff, der ein Ganzes ausmacht, erscheint. Jeder Mahler von irgend einiger Ueberlegung ordnet sein Gemählde so, daß das Auge bey dem ersten Blik auf die Hauptsache falle, und dieses als den Mittelpunkt ansehe, auf den sich alle Vorstellungen vereinigen sollen. Darum ist auch nur in der Hauptgruppe jedes Einzele, sowol in Zeichnung, als Beleuchtung, auf das genaueste ausgeführet; da alles übrige, nach dem Grad der Entfernung von der Hauptsache, immer allgemeiner und unbestimmter wird, damit die Aufmerksamkeit nie besonders darauf falle. Eben so zeichnet auch der Redner und der Dichter nur das, was zum Wesentlichen des Inhalts gehört, in den kleinesten Theilen aus, damit alles übrige sich aus dem Gesicht entferne, das entlegenste aber gleichsam verschwinde, und ringsherum seine Gränzen habe. Wer von einer Anhöhe eine nahe Stadt übersieht, dem kömmt sie nicht als ein Theil einer ganzen Provinz, noch die Provinz als ein Theil des ganzen Landes vor; vielmehr verschwinden alle einzele Theile der Gegend, so wie sie sich der Stadt entfernen, allmählig, daß man die äußersten gar nicht mehr gewahr wird, und diese Stadt mit ihrer umliegenden Gegend, als einen von dem Erdboden ganz abgesonderten Gegenstand, als ein Ganzes betrachtet. Diese eigene von allen andern Dingen unabhängliche Existenz muß jeder Stoff eines Kunstwerks haben. Der Künstler, dem es an Verstand und Geschmak nicht fehlet, wird in den hier vorgetragenen Anmerkungen Licht genug finden, um zu sehen, wie er die Absonderung seiner Materie zu bewürken habe. Wir thun nur dieses noch hinzu, daß die Sorge, den Stoff

*) S. Anfang und Ankündigung.

Stoff des Werks als ein für sich bestehendes Ganzes darzustellen, ein sehr wichtiger Theil der Arbeit des Künstlers sey. Die Würkung der Werke der Kunst auf unser Gemüthe ist allemal dem Grad der Aufmerksamkeit angemessen, womit wir es betrachten. Was aber nicht als ein für sich bestehendes Ganzes, sondern als ein Theil eines weit grössern Ganzen erscheinet, kann unsre Aufmerksamkeit nie ganz haben. Man kann hierin nie zu viel thun. Wer die Heldenthat der Spartaner an dem Paß Thermopylä zum Stoff ein Gedichts gemacht hat, thut nicht zu viel, wenn er das unabsehbare persische Heer und selbst den ganzen persischen Krieg so vorstellt, daß das kleine Heer der Spartaner immer, als die einzige Hauptsache, erscheinet. Dieses sey von der Absonderung des Stoffs gesagt.

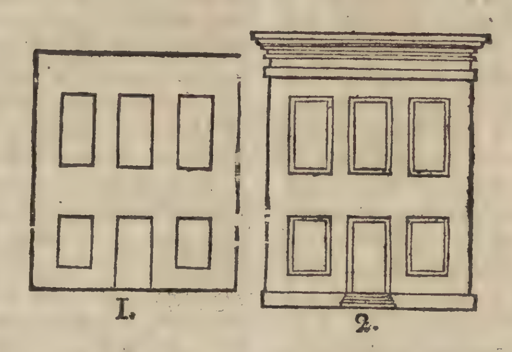
Nun soll er auch zweytens seine merkliche oder sichtbare Begränzung, seinen Anfang und seine Ende haben. Für die Werke redender Künste ist schon anderswo gezeiget worden, was dieses auf sich habe und wie es ins Werk zu richten sey.*) Was an verschiedenen Orten dieses Werks vom Anfang und Ende, vom Eingang und dem Beschluß ganzer Reden und ganzer Gedichte gesagt worden, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Also bemerken wir nur noch, wie in den redenden Künsten auch die kleinern Theile, wenn sie gleich unzertrennlich mit dem Ganzen verbunden sind, doch für sich wieder kleinere Ganze machen, die ebenfalls ihren Anfang und ihr Ende haben. Jede Periode der Rede, jedes Glied, so gar meist jedes Wort macht wieder ein kleineres Ganzes aus.**) Also müssen in einer Periode die Worte, und in einem Worte die Sylben, so geordnet seyn, daß das Ohr den Anfang und das Ende empfinden könne. In den Perioden wird dieses durch den rednerischen Accent und den Numerus, in den Worten durch den grammatischen Accent bewürkt. Die Periode, die ein Ganzes machen soll, muß nothwendig so eingerichtet seyn, daß die Stimme des Redenden im Anfang derselben entweder voll eintreten, eine Weile sich volltönend erhalten, und dann allmählig wieder sinken, und zuletzt einen merklichen Fall oder Schluß machen könne; oder, wenn das Vorhergehende mit voller Stimme geschlossen worden, daß nun in einer neuen Periode die Stimme allmählig steigen, und dann auf der andern Hälfte wieder fallen könne. Eben dieses hat auch in einzeln Wörtern statt, die ohne die verschiedenen Accente sich nie von einander ablösen würden. Diese Ablösung geschieht entweder dadurch, daß der Accent auf der ersten Sylbe liegt, da die andern ohne Accente sind; oder auf der vorletzten, wenn die vorhergehenden keinen haben. Durch eine kluge Wahl solcher Worte, die, nachdem es der Zusammenhang erfodert, den Accent bald im Anfang bald am Ende haben, erreicht man, daß jedes sich von den übrigen besonders ablöset, und für sich zu einem kleinen Ganzen wird, welches wieder geschikt und unzertrennlich in die Periode verflochten ist. Es würde zu mühsam seyn, diese allgemeinen Bemerkungen durch die dahin gehörigen einzeln Fälle auszuführen. Wir begnügen uns denen, die dem Wolklang bis auf die besondersten Ursachen nachspühren, einige Winke gegeben zu haben, die sie auf die richtige Spuhr führen können.

Nun sind noch die übrigen Gattungen zu betrachten. Wir wollen bey der Baukunst anfangen, weil es da

*) S. Anfang; Ende.

**) S. Glied.

da am sichtbarsten ist, wie durch Anfang und Ende ein Gebäude als ein für sich bestehendes Ganzes erscheint. Man stelle sich diese beyden Figuren als Außenseiten eines kleinen Gebäudes vor:



Die erste Figur zeiget nichts, woraus man schließen könnte, daß dieses eine ganze Außenseite eines Hauses vorstellen soll. Man kann sie eben so gut, als ein Stük einer Fassade vorstellen, an welche noch sowol auf den Seiten, als in der Höhe, etwas anzubauen ist; sie führt den Begriff eines Ganzen keinesweges mit sich. An der zweyten Figur fällt es sogleich in die Augen, daß sie eine ganze Fassade vorstellt. Sie ist sowol von unten durch die Plinthe, die den Fuß vorstellt, als von oben durch ein Hauptgesims geendiget; so daß sich weder von oben noch von unten etwas hinzusetzen läßt, das nicht außerhalb der Gränzen läge und ein unnützer Theil wäre. Eben so sind auch beyde Seiten durch die Ausladung der Plinthe und des Hauptgesimses völlig begränzt, weil man deutlich sieht, daß nichts kann daran gesetzt werden. Also dienet dieses Beyspiel zum Muster, wie jedes Werk der Baukunst durch Anfang und Ende zu einem vollständigen Ganzen könnte gemacht werden. Auch jeder einzele Theil, in so fern er wieder ein kleineres Ganzes macht, hat diese Vollständigkeit nöthig. In der ersten Zeichnung ist man einigermaßen ungewiß, ob die Fenster würklich vollendet, oder nur angefangene Oeffnungen, oder gar in der Mauer gelassene Löcher seyen, die noch zugemauert oder erweitert werden sollen. Diese Ungewißheit hat in der zweyten Zeichnung nicht mehr statt. Blos die Einfassungen um die Fenster zeigen deutlich an, daß diese Oeffnungen nicht zufällige, oder noch nicht fertige Löcher, sondern würkliche Fenster seyen, die durch die Einfassung auf allen Seiten ihre Begränzung haben.

Das Gefühl von der Nothwendigkeit, jedem Körper, der nicht als ein abgebrochenes Stük, sondern als ein Ganzes erscheinen soll, einen Anfang und ein Ende zu geben, ist so gewiß und so allgemein, daß wir die Aeußerung davon überall sehen können. Ein Mensch aus dem niedrigsten Haufen, der am wenigsten über Schönheit und Geschmak nachdenket, wird doch seinem, aus einem Zaun gerissenen Stok, oben eine Art von Knopf und unten eine Spitze zu geben suchen, damit es ein ganzer Stok und nicht ein Stük eines Stoks sey. Daher sehen wir sowol in den ältesten, als in den unzierlichsten Gebäuden, schon überall, wo Säulen und Pfeiler sind, Spuhren von Fuß und Knauf, ohne

welche die Säule nicht sowol eine Säule, als ein Stük einer Säule seyn würde. Um so viel weniger ist es zu begreifen, wie griechische Baumeister dorische Säulen ohne Fuß haben setzen können. *) Vielleicht hat dieses Gefühl auch die Verjüngung der Säulenstämme hervorgebracht. Denn sie scheinet doch die Empfindung des obern Endes der Säule zu erweken. Gewisser aber sind der Ober- und Unter-Saum des Säulenstammes, der Ablauf und Anlauf an demselben, daher entstanden; denn sie sind offenbar die beyden Enden des Stammes.

Bey einem ganzen Gebäude empfindet jedermann, wie wichtig die beyden Hauptenden, der Fuß und das Gebälke, seyen. Jeder verständige Baumeister wird diesen Theilen ein Verhältniß zu geben suchen, das dem Ganzen wol angemessen ist, daß das Auge an diesen beyden Enden die Ruhe finde. Auf der andern Seite wird er auch jeden einzeln Theil, er sey groß oder klein, so zu machen suchen, daß er weder als ein unabhängliches Ganzes hervorstehe, noch als ein unvollendetes Stük ohne Anfang und Ende erscheine. Darin besteht ein vornehmer Theil des richtigen und guten Geschmaks.

In der Mahlerey sind ebenfalls besondere Veranstaltungen nöthig, dem Inhalt des Gemähldes seine völlige Begränzung zu geben. Daß alles, was würklich zum Inhalt gehöret, in eine einzige Hauptmasse vereiniget werde, ist hiezu noch nicht hinlänglich; das Auge muß empfinden, daß dieser Masse nichts fehlet. Darum erfüllet sie nicht den ganzen Grund, oder die ganze Tafel des Gemähldes, damit ringsherum noch Sachen angebracht werden können, die außer dem Inhalt liegen, und uns empfinden machen, daß der Hauptmasse nichts fehlet. Dieses ist die Ursache, warum meistentheils auf dem Vorgrund, und oft auch an den Seiten, fremde und eigentlich außer dem Inhalt des Gemähldes liegende Sachen gesetzt werden. Sie bewürken offenbar das Gefühl, daß wir die Vorstellung ganz sehen, da sie ringsherum von den umstehenden Sachen abgelöst ist. Darum werden auch diese fremden und zur Absonderung der Hauptmasse dienenden Dinge meistentheils nur halb vorgestellt. Ob nun gleich die Mahler dieses nicht allemal beobachten, so findet man doch, daß die Gemählde, wo diese Ablösung des Inhalts von umstehenden Dingen beobachtet wird, etwas haben, wodurch sie mehr gefallen als andre, da dieses versäumt wird. Niemand ist hierin sorgfältiger, als die Landschaftmahler. Sie haben es aber auch am meisten nöthig, um ein Stük Landes als ein Ganzes, und nicht als ein bloßes Stük sehen zu lassen.

Auch die Form der Hauptmasse im Gemählde kann hierzu viel beytragen. Es ist schon anderswo erinnert worden, *) daß für die Hauptmasse die Pyramidenform die beste sey. Ihr Vorzug vor andern kömmt blos daher, weil Anfang und Ende daran am deutlichsten zu bemerken sind.

So hat jede Kunst ihre besondern Veranstaltungen, um das, was sie vorstellt, als etwas Ganzes und nicht blos als ein Stük einer andern Sache erscheinen zu machen.

Im Ganzen.

(Schöne Künste.)

Einen Gegenstand im Ganzen betrachten, heißt so viel, als auf die Würkung Achtung geben, den alle Theile zugleich, in so fern sie nur Eines ausmachen, auf uns thun. Man betrachtet ein Gebäude im Ganzen,

*) S. Dorische Säule.

*) S. Art. Einheit.

zen, indem man auf seine Form und Größe und auf seinen Charakter Achtung giebt, ohne auf irgend einen besondern Theil desselben Acht zu haben. Ein Gemählde wird im Ganzen betrachtet, wenn die Aufmerksamkeit überhaupt auf die Empfindung gerichtet wird, die von der Vereinigung aller Gegenstände herkommt, es sey in Absicht auf den Geist desselben, oder blos in Absicht auf die Harmonie der Farben, oder der Haltung, oder des Hellen und Dunkeln. Es geht auch so gar in solchen Werken, die man nicht auf einmal, sondern nach und nach empfindet, wie die Werke redender Künste, doch an, sie im Ganzen zu betrachten. Solche Werke müssen, wenn sie vollkommen sind, gleich im Anfang ihren Charakter empfinden machen. Wenn man nun währendem Vortrag jedes Einzele in Rüksicht auf das Ganze, von dem man gleich Anfangs sich einen Begriff gemacht hat, beurtheilet, so sieht man immer auf das Ganze. So wie z. B. ein Tonstük, es sey Symphonie, Concert oder Arie, anfängt, so muß gleich alles dahin abzielen, den Charakter des ganzen Stüks zu bestimmen, und so sollte es auch in jeder Rede seyn. Wenn man nun im Verfolg jedes Einzele nicht für sich, und nicht von dem Ganzen abgelöset, sondern blos in Rüksicht auf das, was schon vom Ganzen bestimmt ist, beurtheilet, so betrachtet man das Werk im Ganzen.

Es ist eine wichtige Anmerkung, daß gewisse Werke der Kunst die Würkung des Ganzen zur Absicht haben, so daß die Theile blos des Ganzen halber da sind; da andre Werke einzele Theile zur Hauptabsicht haben. So wie es in der Mahlerey Landschaften giebt, in welchen kein einziger besonderer Gegenstand vorkömmt, der eine große Aufmerksamkeit verdiente, alle zusammen aber eine reizende Aussicht machen, so ist es auch mit andern Werken der Kunst. Hingegen giebt es auch Werke, worin das Einzele die Hauptsache ist. Man hat Comödien, die im Ganzen betrachtet, wenig Aufmerksamkeit verdienen, aber der einzelnen Charaktere halber sehr wichtig sind. In jedem Gebäude muß die Außenseite im Ganzen betrachtet werden; kein einziger Theil derselben ist für sich da, sondern blos, um die Würkung des Ganzen erreichen zu helfen: in dem Innern der Gebäude aber, und so auch in den Gärten, ist bald jeder Theil seiner selbst wegen da, und wenige zur Würkung des Ganzen. So muß die Odyssee mehr im Ganzen, und die Ilias mehr in einzeln Theilen betrachtet und beurtheilet werden.

Dieser Unterschied erfodert von Seiten des Künstlers eine doppelte Behandlung, und von Seiten des Kenners eine doppelte Beurtheilung der Werke. In denjenigen, bey denen die Hauptabsicht durch das Ganze soll erreicht werden, muß jeder besondere Theil schlechterdings nur in der Form, Größe oder Kraft erscheinen, die zum Ganzen am schiklichsten ist; da hingegen in den andern die größte Sorgfalt auf einzele Theile gerichtet werden muß, das Ganze aber hinlänglich besorget ist, wenn es Einförmigkeit hat, und ein mechanisches Ganzes ausmacht.*)

Gartenkunst.

Diese Kunst hat eben so viel Recht als die Baukunst, ihren Rang unter den schönen Künsten zu nehmen. Sie stammt unmittelbar von der Natur ab, die selbst die vollkommenste Gärtnerin ist. So wie also die zeichnenden Künste die von der Natur gebildeten schönen Formen zum Behuf der Kunst nachahmen, so macht es

*) S. Einförmigkeit.

es auch die Gartenkunst, die mit Geschmak und Ueberlegung jede Schönheit der leblosen Natur nachahmet, und das, was sie einzeln findet, mit Geschmak in einem Lustgarten vereiniget. Da die Natur den allgemeinen Wohnplatz der Menschen so schön ausgeschmükt, und mit Gegenständen so mancherley Art, die in so angenehmer Abwechslung auf uns würken, bereichert hat: so ist es sehr vernünftig, daß der Mensch in Anordnung seines besondern Wohnplatzes ihr darin nachahmet, und sich die Gegend, wo er die meiste Zeit seines Lebens zubringen muß, so schön macht, als er kann. Dazu hilft ihm die Gartenkunst, der es auch nicht an sittlicher Kraft auf die Gemüther fehlet, wie schon anderswo ist bemerkt worden.*) Man sieht augenscheinlich, daß die Einwohner schöner Länder mehr Leben und mehr Anmuthigkeit des Geistes besitzen, als die, die vom Schiksal in schlechte Gegenden versetzt worden sind. Hieraus läßt sich der Werth der Kunst, von der hier die Rede ist, abnehmen.

Das Wesen dieser Kunst besteht also darin, daß sie aus einem gegebenen Platz, nach Maaßgebung seiner Größe und Lage, eine so angenehme und zugleich so natürliche Gegend mache, als es die besondern Umstände erlauben. Sie hat keine andre Grundsätze, als ein gesundes Urtheil und Geschmak, auf die Betrachtung dessen angewendet, was in Gegenden, Landschaften und einzeln Theilen derselben angenehm ist. Man studiret diese Kunst blos in der Natur selbst, bey Spatziergängen, bald in offenen Gegenden, bald in Wäldern, bald in Büschen, oder auf einsamen Fluren, auf Hügeln und in Thälern. Da trifft man die Schönheiten einzeln an, die man in dem Lustgarten durch eine gute Anordnung vereiniget. Jede Schönheit, die die Natur an solchen Oertern anzubringen gewußt hat, muß einem verständigen Gärtner fühlbar seyn. So wie der Historienmahler Physionomien, Stellungen und Gebehrden beobachtet und sammelt, so bereichert der Gärtner seine Einbildungskraft mit angenehmen Gegenden und Scenen, um bey jedem Garten so viel, als sich jedesmal schiket, davon anzubringen.

Diesen Reichthum der Phantasie aber muß er mit Beurtheilung und Geschmak brauchen, damit er jedem seinen Ort zu geben wisse und nichts zur Unzeit anbringe. Eine Grotte muß nicht an einem Parterre, und ein einsamer dunkeler Busch nicht gerade vor einem Hauptgebäude angelegt werden. Das Offene und das Verschlossene, das Ordentliche oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkele, muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Lustgarten vereiniget seyn. Und wenn alles Schöne darin zusammengebracht ist, so muß das Ganze so angeordnet seyn, daß der Plan der Anordnung nicht leicht gefaßt werde. Hier ist es weit angenehmer, wenn man gar keinen Plan der Anordnung entdeket, als wenn er zu bald in die Augen fällt. Der Gärtner muß beynahe überall das Gegentheil von dem thun, was der Baumeister thut. Dieser macht alles symmetrisch, nach Regel und Maaßstab, nach waag- und lothrechten Linien; und dieses ist gerade das, was der Gärtner am meisten zu vermeiden hat. Denn da er blos die Natur in schönen Gegenden nachahmen soll, wo selten etwas gerades oder vollkommen ebenes ist, so muß er dieses mit großer Mäßigung und blos zum Gegensatz des Natürlichen brauchen. Von Gärten von lauter geraden und wol geebneten Gängen, von Heken, die wie Mauren gerade und glatt geschnitten sind, von Parthien, die nach der Art der

*) S. Baukunst.

der Zimmer und Säle in Gebäuden gemacht, von Wasserbeken, die wie Spiegel geformt, von Bäumen, die nach den Formen der Thiere ausgeschnitten sind, wird ein Liebhaber der Natur nie etwas halten, wenn sie gleich nach der neuesten Mode seyn sollten. Er wird dem Besitzer und Liebhaber eines solchen Gartens aus dem Horaz zurufen:

— Quae deserta et inhospita tesqua
Credis, amoena vocat mecum qui sentit; et odit
Quae tu pulchra putas. *)

Man ist in keiner Kunst mehr von den wahren Grundsätzen, auf denen sie beruhet, abgewichen, als in dieser. Mancher Eigenthümer oder Gärtner glaubt einen um so viel schönern Garten zu haben, um so mehr es ihm gelungen ist, die Natur daraus zu verdrängen. Man macht Büsche von dürrem Holz, und Fluren von Corallen. Man sucht, so viel möglich, wie in einem Gebäude, eine Hälfte des Gartens der andern ähnlich zu machen, da die Natur die Eurythmie überall in Landschaften vermeidet. Wie mancher natürlich schöner Platz ist nicht mit erstaunlichen Unkosten in einen unfruchtbaren und langweiligen Platz verwandelt worden?

Aus einer Beschreibung, die der Engländer Chambers **) von den chinesischen Gärten gegeben, erhellet, daß dieses Volk, das sich sonst eben nicht durch den feinesten Geschmak hervorthut, in dieser Kunst von andern Völkern verdienet nachgeahmt zu werden. Wir wollen das merkwürdigste dieser Beschreibung hieher setzen; denn der Geschmak der Chineser verdient bey Anlegung großer Gärten zur Richtschnur genommen zu werden.

Die Chineser nehmen bey Anlegung und Verzierung ihrer Gärten die Natur zum Muster, und ihre Absicht dabey ist, sie in allen ihren schönen Nachläßigkeiten nachzuahmen. Zuerst richten sie ihre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Platzes, ob er eben oder abhangend ist, und ob er Hügel hat, ob er in einer offenen oder eingeschlossenen Gegend, troken oder feucht ist, ob er Quellen und Bäche, oder Mangel an Wasser habe. Auf alle diese Umstände geben sie genau Achtung, und ordnen alles so an, wie es sich jedesmal für die Natur des Platzes am besten schikt, und zugleich die wenigsten Unkosten verursachet; wobey sie die Fehler des Landes zu verbergen, und seine Vortheile hervorleuchtend zu machen suchen.

Da dieses Volk sich wenig aus den Spatziergängen macht, so trifft man bey ihm selten solche breite Alleen und Zugänge an, dergleichen man in den europäischen Gärten findet. Das ganze Land ist in mancherley Scenen eingetheilet, und krumme Gänge, durch Büsche ausgehauen, führen zu verschiedenen Aussichten, *) die das Auge durch ein Gebäude oder sonst einen sich auszeichnenden Gegenstand auf sich ziehen.

Die Vollkommenheit dieser Gärten besteht in der Menge, der Schönheit und Mannigfaltigkeit solcher Scenen. Die chinesischen Gärtner suchen, wie die europäischen Mahler, die angenehmsten Gegenstände einzeln in der Natur auf, und bemühen sich dieselben so zu vereinigen, daß nicht nur jeder für sich gut angebracht sey, sondern aus ihrer Vereinigung zugleich ein schönes Ganzes entstehe.

Sie unterscheiden dreyerley Arten von Scenen, die sie lachende, fürchterliche

*) Ep. I. 14.

**) Designs of Chinese Buildings etc. by Mr. Chambers Architect. London MDCCLVII. gr. Fol.

*) Points de vue.

terliche und bezaubernde nennen. Die letzte Art ist die, die wir romantisch nennen, und die Chineser wissen durch mancherley Kunstgriffe sie überraschend zu machen. Sie leiten bisweilen einen rauschenden Bach unter der Erde weg, der das Ohr derer, die an die Stellen, darunter sie wegströhmen, kommen, mit einem Geräusche rühret, dessen Ursprung man nicht erkennt. Andremal machen sie ein Gemäuer von Felsen, oder bringen sonst in Gebäuden und andern in den Garten angebrachten Gegenständen Oeffnungen und Ritzen so an, daß die durchstreichende Luft fremde und seltsame Töne hervorbringt. Für diese besondere Parthien suchen sie die seltensten Bäume und Pflanzen aus; auch bringen sie in denselben verschiedene Echo an, und unterhalten darin allerhand Vögel und seltene Thiere.

Ihre fürchterlichen Scenen bestehen aus überhangenden Felsen, dunkeln Grotten und brausenden Wasserfällen, die von allen Seiten her von Felsen herunter stürzen. Dahin setzen sie krummgewachsene Bäume, die vom Sturm zerrissen scheinen. Hier findet man solche, die umgefallen mitten im Strohm liegen, und von ihm dahin geschwemmt scheinen. Dort sieht man andre, die vom Wetter zerschmettert und versengt scheinen. Einige Gebäude sind eingefallen, andre halb abgebrannt, und einige elende Hütten, hier und da auf Bergen zerstreuet, scheinen Wohnstellen armseliger Einwohner zu seyn. Nach Scenen von dieser Art folgen insgemein wieder lachende — und die chinesischen Künstler wissen immer schnelle Abwechslungen und Gegensätze sich wechselsweise erhebender Scenen, sowol in den Formen als in den Farben und im Hellen und Dunkeln zu erhalten. — —

Wenn der Platz von beträchtlicher Größe ist und eine Mannigfaltigkeit der Scenen erlaubet, so ist insgemein jede für einen besondern Gesichtspunkt eingerichtet; wenn dieses des engern Raumes halber nicht angeht, so suchen sie dem Mangel dadurch abzuhelfen, daß die Parthien nach den verschiedenen Ansichten immer andre Gestalten annehmen. Dieses wissen sie so gut zu machen, daß man dieselbe Parthie aus den verschiedenen Ständen gar nicht mehr für dieselbe erkennen kann.

In großen Gärten bringt man Scenen, die sich für jede Tageszeit schiken, an, und führt an schiklichen Stellen Gebäude auf, die sich zu den verschiedenen jeder Tageszeit eigenen Ergötzlichkeiten schiken.

Weil das Clima in diesem Lande sehr heiß ist, so sucht man viel Wasser in die Gärten zu bringen. Die kleinen werden, wenn es die Lage zuläßt, oft fast ganz unter Wasser gesetzt, daß nur wenig kleine Inseln und Felsen hervorstehen. In großen Gärten findet man Seen, Flüsse und Canäle. Nach Anleitung der Natur werden die Ufer der Gewässer verschiedentlich behandelt: bald sind sie sandig und steinig; bald grün und mit Holz bewachsen; bald flach mit Blumen und kleinen Gesträuchen bekleidet; bald mit steilen Felsen besetzt, die Hölen und Klüfte bilden, in die sich das Wasser mit Ungestüm wirft.

Bisweilen trifft man darin Fluren, worauf zahmes Vieh weidet, an, oder Reisfelder, die bis in die Seen hineintreten, zwischen denen man in Kähnen herumfahren kann. An andern Orten findet man Büsche von Bächen durchschnitten, die kleine Nachen tragen. Ihre Ufer sind an einigen Orten dergestalt mit Bäumen bewachsen, daß ihre Aeste von beyden Ufern sich in einander schlingen, und gewölbte Deken ausmachen, unter denen man durchfährt. Auf einer solchen Fahrt wird man insgemein an einen interessanten Ort geleitet, an

an ein prächtiges Gebäude, etwa auf einen terrassirten Berg, an eine einsame Hütte auf einer Insel, an einen Wasserfall, an eine Grotte.

Die Flüsse und Bäche der Gärten nehmen keinen geraden Lauf, sondern schlängeln sich durch verschiedene Krümmungen; sind bald schmal, bald breit, bald sanft fließend, bald rauschend. Auch wächset Schilf und andres Wassergras darin. Man trifft Mühlen und hydraulische Maschinen darauf an, deren Bewegung den Gegenden ein Leben giebt.

Diese Anmerkungen beziehen sich eigentlich nur auf große Lustgärten, die eine ganze Landschaft ins Kleine gebracht vorstellen. Wollte man den Grund zu einer richtigen Theorie der Gartenkunst legen, so müßte man vor allen Dingen die verschiedenen Gattungen der Gärten und den Endzwek jeder Gattung bestimmen. Denn ehe man sagen kann, wie eine Sache seyn soll, muß man wissen, was sie seyn und wozu sie dienen soll. Die Theorie der Baukunst könnte dabey einigermaßen zum Muster dienen. Wie man öffentliche Gebäude und Privatgebäude hat; wie jene Kirchen, Palläste, Rathhäuser, diese Wohnhäuser, kleine Lusthäuser, Wirthschaftsgebäude u. s. f. sind; und wie für jede Gattung die Größe, Anordnung und Verzierung aus ihrer Natur müssen bestimmt werden: so ist es auch mit den Gärten. Es giebt große öffentliche Lustgärten; Privatlustgärten; Gärten, die zugleich Lustgärten und wirthschaftliche Gärten sind; kleinere und größere Blumengärten u. s. f. Diese Gattungen müßten vorerst bestimmt und das Wesentliche jeder Gattung angezeiget werden. Hernach könnte man untersuchen, wie mancherley Annehmlichkeiten jede Gattung fähig ist, und wie sie dabey so anzubringen sind, daß man sie den größten Theil des Jahres abwechselnd genießen könne.

Zu einer vollständigen Theorie der Gartenkunst werden außer dem, was eigentlich zur Kenntniß und zum Gefühl des Schönen gehört, ungemein viel andere Kenntnisse erfodert. Ein zuverläßiger Gartenarchitekt, wenn ich diesen Namen brauchen darf, muß gründliche Kenntnisse von der verschiedenen Natur des Bodens und Erdreichs, von dem Einfluß der Lage des Erdreichs auf die Bäume und Pflanzen, von den Jahrszeiten und den Abwechslungen, denen sie in verschiedenen Jahren unterworfen sind, haben; er muß ein guter Kräuter- und Blumenkenner, auch ein Forstverständiger seyn, der nicht nur Pflanzen und Bäume von aller Art nach ihrer Gestalt kennt, sondern von ihrer Natur, ihrem Wachsthum, ihrer Dauer, unterrichtet ist. Seine Kenntniß der Naturgeschichte, und der mannigfaltigen schönen Scenen der Natur, giebt ihm die Materialien an die Hand, aus denen er seine Gärten zusammensetzen soll. Die nähere Kenntniß von der besondern Natur jeder Gattung der Gewächse dienet ihm, jedes am rechten Ort anzubringen und seine Anordnung so zu machen, daß jede Jahreszeit alle, nach Beschaffenheit des Gartens mögliche, Annehmlichkeiten darbiete.

Dieses gehört zu den wissenschaftlichen Kenntnissen eines Gartenarchitekts, die er durch fleißiges Studiren und durch Erfahrung erlernen kann. Außer diesen aber muß er das gar allen Künstlern nöthige Genie zur Erfindung, den Geschmak zur Anordnung und Verzierung, den Verstand und die Beurtheilungskraft, zum Schiklichen, Dauerhaften, und überhaupt zur Erreichung des Vollkommenen in seiner Art, besitzen.

Und hieraus läßt sich hinlänglich abnehmen, daß zur Gartenkunst eben so viel Talente und vielleicht mehr erworbene Kenntnisse, als zu irgend

einer andern der schönen Künste erfodert werden.

Ueber das Wissenschaftliche dieser Kunst ist viel geschrieben worden, so daß diesem Theile wenig fehlet. In Ansehung des andern Theiles, der eigentlich das, was zum Geschmak und zur Erfindung gehört, betrifft, ist noch sehr viel zu thun. Das Wichtigste wäre, daß Muster für jede Gattung der Gärten in ausführlichen Zeichnungen und Beschreibungen geliefert würden. Denn so wie der Baumeister sein vornehmstes Studium in genauer Betrachtung der vornehmsten vorhandenen Gebäude setzen muß: so kann auch der Gartenarchitekt sein Genie und seinen Geschmak am leichtesten an Betrachtung der schönsten schon vorhandenen Gärten erweitern und schärfen. Es ist deßwegen zu wünschen, daß dem Herrn Hirschfeld, der an einer ausführlichen Theorie der Gartenkunst arbeitet, Zeichnungen und Beschreibungen der vornehmsten würklich vorhandenen Gärten von mehrern Gattungen zugeschikt werden.

Die Gartenkunst scheinet so alt, als irgend eine andre der schönen Künste zu seyn.*) Die prächtigen Gärten der alten Stadt Babylon sind jedem bekannt; und Xenophon erwähnet in seiner Geschichte der zehntausend Griechen öfters der großen Lustgärten oder Paradiese, die sie in verschiedenen Provinzen des persischen Reichs angetroffen haben. Die Griechen hatten zwar auch ihre Lustgärten, aber sie erscheinen in der Geschichte dieser Kunst nicht in dem Glanz, den die andern schönen Künste in diesem Lande hatten. Die Römer aber scheinen alle Völker der Welt darin übertroffen zu haben.

*) Antiquitas nihil potius mirata est, quam Hesperidum hortos ac regum Adonis et Alcinoi, itemque pensiles sive illos Semiramis, sive Assyriae rex Cyrus fecit. Plin. Hist. Nat. L. XIX. cap. 4.

Allein sie haben die unschuldigste und angenehmste der Künste auf eine ungeheure Weise gemißbraucht, wie Horaz ihnen auf eine sehr pathetische Weise vorwirft.*) Sie schienen es darauf anzulegen, ganz Italien zu einem unfruchtbaren und blos zur Ueppigkeit dienenden Lustgarten zu machen. Wir können uns aber von der eigentlichen Beschaffenheit der römischen Gärten keine bestimmte Vorstellung machen.

In den neuern Zeiten ist diese Kunst wieder empor gekommen. Man sah unter Ludwig dem XIV einige schöne Gärten, die der berühmte Le Notre angelegt hat. Doch haben diese Gärten noch zu viel Kunst und Regelmäßigkeit. Gegenwärtig übertreffen die Engländer in dieser Kunst alle europäischen Völker. Die grossen englischen Gärten sind Landschaften, darin keine Gattung der natürlichen Schönheit vermißt wird.

* *

Von der Theorie des Gartenwesens haben folgende Schriftsteller gehandelt, unter den Engländern (welche ich, als die frühern, zuerst nennen zu müssen, glaube) Francis Bacon (in s. Essays civ. and mor. N. 47. Works, B. 3. S. 365. Lond. 1740. f. 4 B.) — Addison (Spectator, N. 414.) — Pope (hat durch seine Epistel an Rich. Boyle, die vierte der moralischen Versuche, unstreitig etwas zur Vertreibung der Künstlichkeit aus den Gärten beygetragen.) — Heinr. Home (handelt im 24ten Kap. s. Elements of Criticism, Lond. 1772. 8. 3 B. Edinb. 1769. 8. 2 B. von der Architectur und dem Gartenbau.) — Essay on Design in Gardening, Lond. 1768. 8. — Th. Whately (Observations on modern Gardening, illustrated by Descriptions, Lond. 1769. 8. 1777. 8. deutsch, Leipz. 1771. 8. franz. l'Art de former les Jardins modernes, ou l'art des Jardins anglois,

*) Od. L. II. od. 15.

anglois, Par. 1771. 8.) — Will. Chambers (Dissertation on Oriental Gardening, L. 1771. 4. deutsch, Gotha 1775. 8.) — An Essay on the different natural Situations of Gardens, Lond. 1774. 4. — Jos. Heely (Letters on the beauties of Hagley, Envil and the Leasowes, with critical remarks and observations on the modern taste in Gardening, Lond. 1777. 8. 2 B. deutsch, Leipz. 1779. 8.) — Elemens of modern Gardening, or the Art of laying out of pleasure grounds, ornamenting farms, and embellishing the views round about our houses, Lond. 1784. 8. — Von den über diesen Gegenstand geschriebenen Lehrgedichten, führe ich hier nur The English Garden by W. Mason, Lond. 1771-1781. 4 Bücher 4. deutsch, Leipz. 1773-1783. 8. und zwar deswegen an, weil die neue Ausg. Lond. 1783. 8. mit einem lehrreichen prosaischen Commentar begleitet ist. — Mit diesen eigentlichen Gartenschriften sind, meines Bedünkens, die besondern Anweisungen zu Gartengebäuden zu verbinden, als: New-Designs for Chinese-Bridges, Temples, Garden Seats, Summer-houses . . . by Will. and J. Halfpenny, Lond. 1751. 8. — Rural Architecture in the Chinese taste, being designs entirely new, for the decoration of Gardens, Parks, Forrests . . . by Will. and John Halfpenny, Lond. 1755. 8. mit 64 Kupft. (beydes sind indessen nicht die ersten Auflagen.) — Architecture improved in a Collection of Designs for lodges and other decorations in Parks, Gardens . . . by Robert Morris, Lond. 1757. 8. (S. übrigens in dem Artikel Baukunst, S. 239 b. unter andern das Werk des N. Wallis, u. a. m.) — — Ferner gehören dahin die Beschreibungen und Abbildungen von Landsitzen und Gärten, als: Delices de la grande Bretagne . . . par Beeverel, Leide 1707. 8. 5 B. (enthält Abbildungen und Beschreibungen alter, englischer Gärten.) — Vitruvius Britannicus, or the British Architect. . . . by Col. Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717-1725. f. 5 B. — A General Plan of the Woods Parks and Gardens of Stowe, by Bridgemann, L. 1739. f. Stowe, a Description of the magnificent house and Gardens . . . L. 1766. 8. und 1773. 8. Sixteen Perspective Views together with a General Plan the of the magnificent Buildings and Gardens at Stowe, Lond. 1752. f. — Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew, by W. Chambers, L. 1763. f. — Detail des nouveaux Jardins à la Mode, Par. 1775 u. f. f. (enthält Abbildungen auch von Englischen Gärten, s. unten.) — A new display of the beauties of England, or a description of the most elegant public Edifices, Royal palaces Noblemen's and Gentlemen's Seats . . . Lond. 1776. 8. 2 B. mit Kupf. (ist bereits die 3te Ausg.) — The modern universal British Traveller, or a new complete and accurate Tour trough England . . . Lond. 1779. f. m. Kupf. — A Collection of one hundred and fifly select Views in England, Scotland and Ireland . . . by P. Sandby, Lond. 1781. 2 B. q. f. — Einzelne Abbildungen, als: Six Views of the Duke of Argyle's Seat at Whitton, and Sir Francis Dashwood's at Westwycombe . . . by Woollet — Four Views of Parks (von Belton, Hagley Park, Newstaad und Erten) by Vivares and Mason — Four Fiews of Parks (von Dunington, Hopping, Foremark und Lyme) by Vivares. — Two Views (von Chatworth und Haddon) by Vivares. — A view of the Garden of Carltonhouse, of Part of the Garden at Hall-Barn, of the Garden of Ch. Hamilton, by Woollet. — Six Views in the Gardens of Hamilton at Painshill in Surry, by Woollet. — Six views in the Royal-Garden at Kew — Six Views in Windsor-Castle . . . by Sandby — A general view of the House and Gardens of Chatsworth in Derbyshire . . . by Sayer. —

Hawar-

Hawarden Castle and Park in Flintshire — A view of Akworth Park in Yorkshire — und viele a. m.

Von französischen Schriftstellern: La Theorie et la pratique du Jardinage par L. S. A. J. D. A. (Argenville) Par. 1700. 4. verm. 1713. 4. à la Haye 1739. 4. Par. 1742. 4. m. K. deutsch, Augsb. 1731. 8. (in dem alten französischen Geschmack.) — Desseins de Jardins agréables et recreatifs à la Vue, Leyd. 1720. fol. Architecture des Jardins, Par. 1757. f. (Ist aus 70 Blatt Kupfern bestehend) — Sur la Formation des Jardins, Par. 1775. 8. (eine Vertheidigung des alten Geschmackes) — Essai sur les Jardins, par Mr. Watalet, P. 1774. 12. deutsch, Leipz. 1776. 8. (in dem so genannten Englischen Geschmacke) — Theorie des Jardins, Par. 1776. 8. — De la composition des paysages, ou des Moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l' agréable à l'utile, par M. L. Gerardin, Par. 1777. 8. — — Beschreibungen und Abbildungen französischer Gärten: Jardins et Fontaines, par If. de Sylvestre, Par. 1661. 8. acht Bl. — Description de la Grotte de Versailles, Par. 1676. f. 20 Bl. — Palais et Jardins Roy. gravés par Perelle, f. — Versailles immortalisé . . . par J. B. de Monicart, Par. 1720. 4. 2 B. m. K. — Plans generaux de Versailles par P. le Pautre, 13 Bl. Vues de Jardins, 6 Bl. q. f. — Vues, Perspectives et Plans du Chateau, Fontaines et Cascade au Jardins de Versailles, par Menant, de Lamonce et Salle. — Plans, Profils et Elevations de Ville et Chateau de Versailles, avec les bosquets et Fontaines, dess. par D. Girard. — Descript. des Chateaux, Bourg et Foret de Fontainebleau, par l' Abbé Gilbert, Par. 1731. 8. — Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon de St. Cloud, de Fontainebleau . . . par Piganiol de la Force, Par. 1736-1742. 12. 8 B. mit Kupf. — Les Delices de Versailles, de Trianon, et de Marly, par Edelink, P. 1713. 12. und 1751. 8. 2 B. — Nouvelle Description de Versailles et de Marly, Par. 1738. 8. — Details des nouveaux Jardins à la Mode, Par. 1775. u. f. q. f. (7 Cah. bis jetzt, hundert einige 80 Bl. welche Gärten im französischen und englischen Geschmack, französische und auswärtige Gärten darstellen.) — Jardin de Monceau, près de Paris . . . P. 1779. f. — Description générale et particulière de la France . . . sur les desseins de MM. Cochin, Perignon, Moreau etc. angekündigt 1780. f. 8 B. — Von Architectur-Werken, s. in dem Art. **Baukunst**, Blondel, Neufforge, Jombert. — —

Von deutschen Schriftstellern: Herr von Münchhausen (gab im 1ten Theil seines Hausvaters einige lehrreiche Winke über Gartenanlagen) — Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst von C. C. L. Hirschfeld, Leipz. 1773. 8. — Theorie der Gartenkunst, von ebend. Leipz. 1775. 8. Theorie der Gartenkunst, von ebend. Leipz. 1779-1785. 4. 5 B. (auch zugleich französisch) — — Abbildungen: Vues du Chateau et du Jardin de Ludwigsluft, f. 12 Bl. — Topographischer Plan der Gärten bey Solitüde, von Fischer gezeichnet, und Abel gestochen. — Vier, von Jac. Schmutzer gezeichnete, und von Conti, Kohl und Zoller gestochene Blätter, welche den Garten von Neuwaldnitz darstellen; und der Grundriß eben dieses Gartens, von Mannsfeld. — Fünf Blätter, welche den Plan des Gartens, und den Aufriß, Grundriß und Durchschnitt des Hauses zu Wörlitz darstellen. —. S. ausserdem die große Hirschfeldsche Theorie, und dessen Gartenkalender, Dessau und Leipz. 1782 u. f. 12. (wird fortgesetzt.) — —

Eigentliche theoretische Werke über die Gartenkunst von andern, alten und neuern, Völkern sind mir nicht bekannt. Uebrigens gehört zu diesen noch die history of modern Gardening, von Hor. Walpole, in dem IVten B. seiner Anecdotes of Painting in England, L. 1771. (und ausge-

ausgegeben) 1780. 4. 1782. 8. (S. 247. der letzten Ausg.) — Von berühmten Gartenbauern führe ich keinen an, als Andr. Le Notre († 1700) Kent († 1748) — —

Beschreibungen (und zum Theil Abbildungen) von Gärten, alter und neuer Völker, und ihrer Landhäuser, von Griechen: Der einzige Homer (Od. H. v. 112 u. f.) hat eine Beschreibung von dem Garten des Alcinous hinterlassen; und was, gelegentlich, im Xenophon (S. οικον. Δ. κα. und des Brown Abh. de horto Cyri, s. Quincunce) und in den spätern Romanen eines Heliodor, Achilles Tatius, Eustathius u. a. m. von Gärten vorkommt, beweißt, daß man in dieser Kunst nicht weiter gekommen war. — Von dem, was die Persischen Gärten ungefähr waren, s. den Plutarch, im Leben des Alcibiades 24. Ed. Reisk. V. 2. S. 48. — — Von den Römern: Ausser der Beschreibung, welche Plinius (Epist. Lib. II. 2. u. V. 6.) von seinen Gärten zu Laurentin und zu Tuskum macht, sind wenige Nachrichten auf uns gekommen. Diese Gärten, und die dazu gehörigen Villen, sind, in neuern Zeiten, nach jener Beschreibung, abgebildet worden; zuerst von Scamozzi, in dem 12ten Kap. des 3ten Buches seiner Idea dell' Architettura universale; aber nur die Laurentinische: — von Felibien; die Plane erschienen zuerst in dem Comes rusticus des Pelletier; und darauf, unter dem Titel: Les plans et les descriptions des deux maisons de Campagnes de Pline, Par. 1699. 8. sind auch unter andern in dem 6ten B. der Entret. sur les vies . . . des Peintres, Trev. 1725. 12. befindlich, und unter der Aufschrift: Delices des Maisons de campagne appellées le Laurentin et la Maison de Toscane, Amst. 1736. 8. sind sie, mit der vorhergedachten Beschreibung des Scamozzi, zusammen gedruckt worden. — Robert Castel: The Villa's of the Ancients illustrated, Lond. 1728. f. enthält, ausser vermischten Anmerkungen über die Landhäuser der Römer überhaupt, auch Plane und Aufrisse dieser Landhäuser des Plinius. — Crubsacius; Sein „Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause und Garten, Laurentin, Leipz. 1760. 8.“ scheint am genauesten der eigenen Beschreibung des Plinius gemäß zu seyn. — — Von den Landhäusern (Villen) der Römer allein liefern übrigens mehrere, aber größtentheils blos antiquarisch abgefaßte Nachrichten oder Beschreibungen folgende Werke: Dell' Antichità Tiburtine . . . dall D. Ant. del Re, Rom. 1611. 4. lat. in dem 8ten B. in Graevii und Burmannn. Thes. Antiqq. et Hist. Italiae. (Ebend. finden sich auch noch allerhand andre, in diese Materie einschlagende Aufsätze, als des Pyrrh. Ligorio Beschreibung eben dieser Ville des Hadrian, die auch Kircher, nebst der Abbildung derselben in seinem Latium, Amstel. 1671. f. unter seine übrigen, aus der Einbildung entworfenen Villen aufgenommen hat.) — Georg. Grenii de Rusticatione Romanor. et de Villarum antiq. structura apud eosdem, comment. Lips. 1667. und im 1ten B. S. 681 und 731 von Sal. Thes. Hag. Com. 1716. f. 3 B. — Trinkhusii Dissert. de hortis et villis Ciceronis, Ger. 1673. 4. — Pet. Marcelli Corradini vetus Latium, Rom. 1705. 4. (im 2ten Buche, Kap. 18 und 19, und im 3ten Buche, Kap. 7. des 2ten Bandes) — Vulpii vetus Latium (im VIten Bande, Buch 10, Kap. 3 u. 4. im VIIten Bande, B. 12. K. 6. im VIIIten Bande, B. 14. K. 3. 4. 5. im IXten Bande B. 16. K. 9. im Xten Bande Th. 1. B. 18. Kap. 7. 8. 9 10.) — Dissertazione intorno alla Villa Tiburtina di Manlio Vopisco, di Giuf. Rocco Volpi, in dem 2ten B. S. 163. der Dissertazioni dell' Acad. Etrusca di Cortona, R. 1738. 4. — Commentario della Villa di Manlio Vopisco, von ebend. in der Raccolta d'Opusc. scient. et filolog. B. 26. S. 1. Ven. 1742. 12. — Dissertaz. due d'una antica villa, scoperta sul dosso del Tuscolo, von Zuggari, Ven. 1740. 4. — Dissert. sopra la Villa di Orazio Flacco, dell' Ab. Dom. de Sanctis, Rom. 1761. 4. — Winkelmanns Anmerk. über die Baukunst der Alten, Leipz. 1762. 4. an ver-

verschiedenen Stellen. Ebendess. Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen, Dresden 1762. 4. so wie dessen Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen, Dresden 1764. 4. — Decouverte de la maison de campagne d'Horace . . . par Mr. l'Abbé Capmartin de Chaupy, Par. 1767-1769. 8. 3 B. — Delle Ville, e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli . . . di Stef. Cabral . . . Rom. 1779. 8. — Auch können von den Landhäusern der alten Römer auch Begriffe verschaffen: The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by R. Adam, Lond. 1764. f. mit 61 Kupfert. — Oeuvres d'Architecture, contenant differens projèts d'edifices publics et particuliers . . . par Mr. Peyre 1765. f. — —

Von den Gärten und Landhäusern der **Italiener**: Allgemeine Nachrichten liefern die mehresten italienischen Reisebeschreibungen, als le Voyage d'un Francois en Italie (H. de la Lande) . . . Par. 1769. 12. 8 B. verm. Yverdun 1770. 8. 9 B. Volkmanns hist. crit. Nachr. von Italien, u. a. m. — Beschreibungen und zum Theil Abbildungen von **Villen** finden sich in des Scamozzi Idea dell' Architettura universale . . . Ven. 1615. f. 2 B. — in Sandrats Palatiis Roman. im 2ten Theil, Nor. 1694. (von Palladio erbaute Villen) — in den Delicie della Brenta, o sia Raccolte di Perspective de' più bel Palazzi, Villagi e Casini di Campagna, che si veggono sulle due sponde di detto Fiume da Padova sino alla laguna Veneta . . . da Gianfr. Costa, Ven. 1750-1756. fol. 2 B. 144 Bl. — Vedute delle Ville e d'altre luoghi della Toscana, Fir. 1744 und 1757. f. 50 Bl. — Per la celebre Villa dell . . . Card. Aless. Albani . . . ottave dell' Abate Prospero Betti, Rom. 1768. f. — Von **Gärten**: Li Giardini di Roma, con le loro Piante, Alzate e Vedute in Prospettiva . . . di Giamb. Falda, Rom. f. 21 Bl. con direzzione di Giov. Giac. Sandrart, Nor. f. 18 Bl. und im 5ten B. der neuen Auflage seiner Werke. — Fontane del Giardino Estense in Tivoli co' loro prospetti et colla Cascata del Fiume Aniene, von Venturini, 29 Bl. — Descrizione del Imperial Giardino di Boboli a Firenze . . . di Gaet. Cambiagi, Fir. 1757. 8. Raccolta di Vedute e Perspettive del Real Giardino di Boboli, Fir. 1783. fol. 34 Bl. — Ueber die Geschichte des Gartenwesens in Toscana, ein Aufsatz im Gartenkalender von 1783. —

Wegen der Gärten in **Spanien**, siehe unter andern die Lettere d'un vago Italiano ad un suo Amico, Pittb. 1765. 8. 3 B. und die Lettere di Gius. Baretti, Mil. und Venet. 1763 u. f. 8. 4 B. — Wegen der Niederländischen Gärten und Landhäuser: Les Agrémens de la Campagne, ou remarques sur la construction des maisons de campagne, Leyde 1750. 4. — — Praediorum, villarum et rusticarum casularum icones . . . Hier. Cock excud. 1561. 4. 53 Bl. — L'Arcadie Hollandoise, ou l'Amstel, representant les maisons de Plaisance . . . 4. 100 Bl. Les plus belles vues de Rynland, 4. 100 Bl. Miroir des delices d'Amsterdam vers les villages . . . 4. 50 Bl. La Hollande en tout son éclat . . . 4. 30 Bl. sämmtlich von Abrah. Rademaker, Amst. 1731. — Het verheerlykt Nederland . . . Amst. 1745-1754. kl. f. 5 B. —

Von **schwedischen** Gärten finden sich Abbildungen in Dahlbergs Suecia antiqua et hodierna. — —

Von **chinesischen** Gärten: Die Abhandlung W. Chambers über den orientalischen, vorzüglich chinesischen, Gartenbau ist bereits angeführt; auch hatte er bereits in s. Designs on Chinese Buildings, Lond. 1757. f. S. 14 u. f. eine ähnliche, aber kürzere Darstellung, davon gemacht; daß aber diese Darstellung zu günstig ausgefallen, erhellt nicht allein aus dem Stillschweigen der frühern Schriftsteller über dieses Volk, als des du Halde, der Verf. der Lettres edifiantes, u. a. m. sondern

auch

auch spätere Reisebeschreiber, z. B. Sonnerat, sagt geradezu (B. 2. S. 21) daß die chinesischen Gärten gar nichts ähnlich sehen. Was sie also wirklich sind, wird man ehe, z. B. aus den gedachten Lettres edif. (Rec. XXVII. wo sich eine weitläuftige Beschreibung der Gärten des chinesischen Kaisers von dem P. Attiret findet, welchen Jos. Spence, unter dem Nahmen von Hrn. Beaumont, englisch, besonders abdrucken lassen) als aus den Werken des Hrn. Chambers lernen. — — Uebrigens glaube ich, mit Wahrheit hinzu setzen zu können, daß, Trotz allem, was in den neuern Zeiten über den so genannten englischen Gartenbau geschrieben worden, der Begriff davon, selbst in den Köpfen derer, welche dergleichen angeben, noch nicht bis zur Klarheit gediehen ist, welches die so genannten englischen Gärten, die kaum groß genug zu einem Bowling Green wären, und zum Theil auch größere, beweisen, und daß selbst die Theorieen davon, besonders von französischen Schriftstellern, bis zum Ungereimten und Lächerlichen getrieben worden sind. —

Gavotte.

(Musik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük von mäßig munterm und angenehmem Charakter. Es ist in geradem vier Vierteltakt, der aber nach Art des Alla Breve mit ₵ bezeichnet, und auch im Taktschlagen nur mit zwey Zeiten angegeben wird. Es fängt im Auftakt oder in der zweyten Zeit mit dem dritten Viertel an, und hat seine Abschnitte von zwey Takten, folglich immer mitten im dritten Takt also:

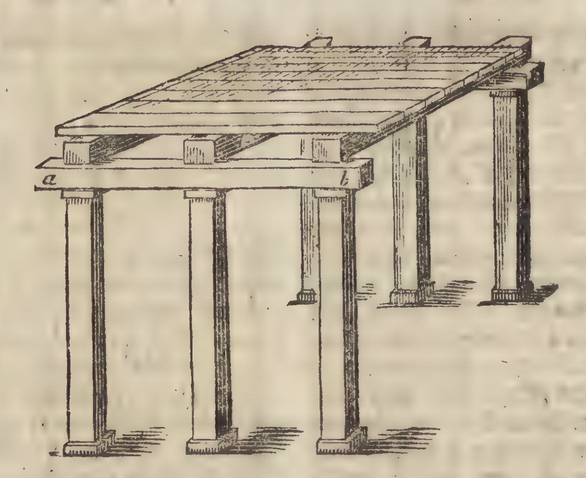


Die geschwindesten Noten sind Achtel. Das ganze Stük wird in zwey Theile, jeder von acht Takten, eingetheilt. Wenn aber die Gavotte nicht zum Tanzen, sondern zu Clavierstüken und so genannten Suiten gemacht wird, so bindet man sich nicht genau an diese Länge.

Gebälk.

(Baukunst.)

Ist der oberste Theil einer Säulenordnung, nämlich das, was von Säulen unterstützt und getragen wird. Der deutsche Name dieser Sache ist sehr schiklich, weil er ein aus verschiedenen Balken zusammengesetztes Werk andeutet; und ein solches wird auch durch das Gebälke, wenn es gleich von Stein ist, würklich vorgestellt. Man kann sich von dem Ursprung und der Beschaffenheit des Gebälkes aus der, auf folgender Seite stehenden, Zeichnung einen ganz deutlichen Begriff machen. Man stelle sich vor, daß ein verständiger Mensch, ehe noch irgend das Bauen zu einer Kunst worden, eine Deke, oder einen Boden, habe auf Säulen setzen wollen. Nachdem er seine Säulen gesetzt hatte, gab ihm der geringste Grad der Ueberlegung ein, daß er, sowol von vornen als von hinten, über seine Säulen zuerst einen Balken legen müsse, der mit a b bezeichnet ist, welcher nicht nur die, in einer Reyhe stehenden Säulen zusammen verbände, sondern auch zugleich die Unterlage zu den Hauptbalken abgäbe. Nun mußte ihm natürlicher Weise einfallen, auf diese Balken diejenigen Balken zu legen, die von der Vorderseite des Gebäudes bis auf die Hinterseite reichen, und die die eigentliche Grundlage der Deke, oder des obern Bodens machen. Hierüber mußten, um den Boden zu vollenden, queer über diese Balken dike Bretter, so wie die Figur es anzeiget, gelegt werden. Diese Bretter mußten, zu besserer Bedekung der Balken, auf allen Seiten etwas heraus stehen. In der Figur ist



ist das vorderste Brett weggelassen, damit man die Köpfe der Hauptbalken sehen könne, die von dem über sie herauslaufenden Brette wären bedekt worden. Dieses ist also der Ursprung der Gebälke.

Es ist hieraus zu sehen, daß das Gebälk drey nothwendige oder wesentliche Theile habe: 1. Den Queerbalken, der die Säulen zusammen verbindet, und den Hauptbalken zur Unterlage dienet; er wird deßwegen im Deutschen der Unterbalken genennt. 2. Die Hauptbalken, deren Köpfe auf dem Unterbalken ruhen. Der Raum, den diese Balkenköpfe, nebst dem darzwischen gelassenen leeren Raum, an der Vorderseite, zwischen dem Unterbalken und den obersten hervortretenden Brettern einnehmen, wird der Fries genennt, und ist also der zweyte Hauptheil des Gebälkes. 3. Den dritten machen die über die Balken hervortretenden Bretter oder Bohlen aus, die darum, weil sie um das ganze Gebäude herum einen herausstehenden Kranz machen, der Kranz genennt werden. Dieses ist also der Ursprung des Gebälkes, und der Benennung seiner verschiedenen Theile.

Als man hernach in den Gebäuden auf die Schönheit zu sehen angefangen, sind diese Theile verschiedentlich verziert worden, und man hat ihnen in verschiedenen Säulenordnungen ihre besondern Verzierungen und Verhältnisse gegeben. Auch in steinernen Gebäuden, so gar in denen, die würklich keine Boden oder Deken haben, die von den Säulen getragen werden, hat man von außen des Ansehens halber die Gebälke beybehalten. Sie dienen in der That, dem Gebäude oder einer Säulenordnung von oben seine Begränzung oder Vollendung zu geben, so wie der Knauf die Säule vollendet.*) Auch überall, wo Säulen angebracht werden, selbst da, wo sie würklich nichts tragen, muß nothwendig ein Gebälk darüber stehen, weil sonst die Säulen als ganz müßige Theile da stehen würden. Mithin ist das Gebälk ein wesentlicher Theil jeder Säulenordnung.

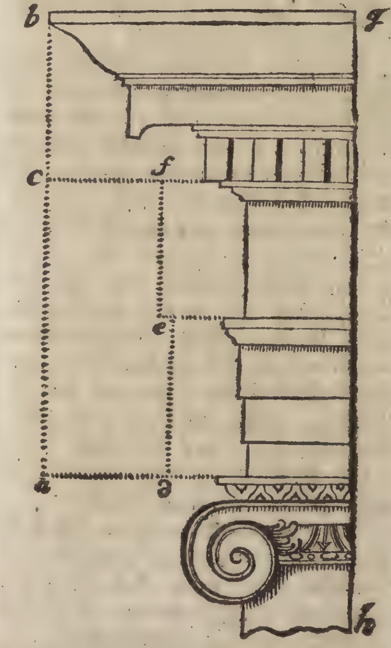
Aber auch da, wo sowol die Säulen, als das Gebälk, nur zur Verzierung dienen, wie in den Gebäuden, da die Säulen halb in die Mauer hineintreten, muß man den Ursprung des Gebälkes nie aus dem Gesichte verlieren, weil man sonst in ganz ungereimte Fehler fällt, die das Auge

*) S. Ganz.

Auge eines Kenners sehr beleidigen. Man sieht aus diesem Ursprung, daß der Unterbalken seiner Natur nach in gerader Linie über alle Säulen weglaufen müsse, weil er einen würklichen Balken vorstellt, der über die Säulen gelegt ist. Daher denn die Baumeister, so berühmt sie sonst auch seyn mögen; sehr grob fehlen, die den Unterbalken durch Verkröpfungen zerbrechen; so wie die, welche ihn bisweilen zwischen ein Paar Säulen, um ein Fenster etwas höher machen zu können, gar weglassen oder ausschneiden, so daß die Hauptbalken an denselben Stellen keine Unterlage zu haben scheinen. Dergleichen Fehler sind an dem königlichen Schloß in Berlin, das sonst sehr große architektonische Schönheiten hat, häufig. Diese Fehler haben die Alten, in der schönen Zeit der Kunst, nie begangen; alle Gebälke der alten griechischen Gebäude sind vollständig, und laufen gerade und ohne alle Brechung über den Säulen weg. Aber an den Gebäuden, die aus den Zeiten der spätern römischen Kaiser übrig geblieben sind, findet man die unschiklichen Verkröpfungen der Gebälke.

Selbst in Gebäuden, die weder Säulen noch Pfeiler haben, ist das Gebälk nothwendig. Man macht an dem obern Ende der Mauren einen Streifen, der den Unterbalken vorstellt; und da die Hauptbalken würklich da aufliegen, so deutet man auch den Fries an; endlich läßt man auch, sowol zum Abtrüpfen des Regens von den Dächern, als um das ganze Gebäude zu begränzen, einen Kranz von verschiedenen Gliedern herum gehen. Also hat jedes, auch sonst schlecht gebauete Haus, sein Gebälk, welches, zumal wenn keine Säulen angebracht sind, auch blos das Hauptgesims genennt wird.

So ein kleiner Theil des ganzen Gebäudes das Gebälk ist, so sehr kann es ihm ein gutes Ansehen geben oder benehmen. Ein niedriges Gebälk mit wenig hervorstehendem Kranz giebt einem großen Haus ein gar elendes und mageres Ansehen, als wenn ein sehr kleiner Kopf auf einem großen Körper säße. Ist aber das Gebälk gar zu groß und stark, so scheinet es das Gebäude einzudrüken. Hier kömmt es also vorzüglich auf ein richtiges Auge an, das die guten Verhältnisse zu treffen vermöge.*) Wir haben also hier noch diese Verhältnisse und auch die Verzierung des Gebälkes zu betrachten. Um alles deutlicher zu machen, ist die Zeichnung eines jonischen Gebälkes im Profil beygefüget.



Die Linie g h bezeichnet den Durchschnitt des Gebäudes, der von oben bis unten mitten durch den Säulenstamm durchgeht. Demnach zeiget die Figur die Auslaufungen **) und die

*) S. Ganz. **) S. Auslauf.

die Höhen der zum Gebälke gehörigen Theile. Die ganze Höhe des Gebälkes a b wird von verschiedenen Baumeistern und in jeder Ordnung verschiedentlich genommen. Goldmann, dem wir in diesem Werk in Ansehung der Verhältnisse überall folgen, macht jedes Gebälk, in jeder Ordnung, von vier Modeln, und dieses ist das Verhältniß des hier gezeichneten Gebälkes. Selten findet man, daß gute Baumeister diese Höhe bis auf drey Model vermindern; hingegen haben einige, als Barozzi und Cataneo, das Gebälk der corinthischen uud römischen Ordnung bis auf fünf Model erhöhet. Eben so verschieden sind die Baumeister auch sowol in den Höhen, als in den Ausläufungen der einzeln Theile, und in den Verzierungen.

Die Höhe des Unterbalkens d e, des Frieses e f, und des Kranzes c b macht Goldmann in den niedrigen Ordnungen gleich, nämlich jede von $1\frac{1}{3}$ Model; in den höhern Ordnungen aber giebt er dem Unterbalken $1\frac{1}{3}$ Model, dem Fries $1\frac{1}{15}$ und dem Kranz $1\frac{3}{5}$ Model.

Die Auslaufungen sind an dem Unterbalken und an dem Fries geringer, als die Höhen; hingegen hat der Kranz natürlicher Weise eine sehr starke Ausladung, von $2\frac{1}{2}$ bis $2\frac{2}{3}$ Model, sowol weil er das ganze Gebäude begränzt, als weil er zugleich dienet das ablaufende Wasser von dem Gebäude abzuhalten.

Der Unterbalken wird in den meisten Ordnungen in zwey oder drey Streifen abgetheilet, und oben mit einem oder zwey kleinen Gliedern verziert. Der Fries kann glatt bleiben, oder mit Balkenköpfen, auch allerhand Schnitzwerk verziert werden;*) an seinem obersten Ende werden ebenfalls ein Paar kleine Glieder angebracht. Am meisten aber gehen die verschiedenen Baumeister in Ansehung des Kranzes von einander ab, und es würde ins Unendliche fallen, alle Veränderungen mit demselben zu beschreiben.*)

*) S. Fries.

*) S. Kranz.

Gebäud.

(Baukunst.)

Unter dieser Benennung begreifen wir jedes Werk der Baukunst, das für sich ein Ganzes ausmacht und nicht blos ein Theil eines größern Ganzen ist: also nicht blos Häuser, Palläste und Kirchen, sondern auch Monumente, Ehrenpforten und dergleichen. Wir betrachten hier das Gebäud überhaupt, als einen Gegenstand des Geschmaks, in der Absicht einige Grundsätze und Maximen zu entdeken, auf welche das Urtheil über die Schönheit oder Vollkommenheit der Gebäude sich allemal gründen muß.

Die Werke der Kunst haben dieses mit einander gemein, daß der Stoff, den sie bearbeiten, außer der Kunst liegt, von ihr aber seine Form und Bearbeitung bekömmt.**) Der Stoff des Dichters ist etwas, das auch die gemeine Rede vortragen könnte; durch die Form und die besondere Art des Vortrags aber wird er zum Gedicht. So ist ein Gebäude allemal ein Werk, das auch außer der Kunst noch sein Wesen hat; ein Haus würde auch ohne allen Einfluß der Kunst, in so fern sie vom Geschmak geleitet wird, noch immer ein nutzbares Werk seyn.

Hieraus folget, daß ein Gebäude nicht anders, als in Rüksicht auf das, was es auch ohne die Kunst seyn würde, müsse beurtheilet werden. Man kann es nicht blos wie eine schöne Form ansehen; es ist allemal ein Werk zu gewissem Behuf bestimmt. Will man es als ein Werk der

**) S. Werke der Kunst.

der Kunst und des Geschmaks beurtheilen, so kömmt es nicht darauf an, ob es überhaupt eine schöne Form sey, sondern, ob es bey den wesentlichen Eigenschaften, die es, außer der Kunst betrachtet, haben soll, auch schön genug sey. Derjenige ist ein guter Baumeister, der die wesentliche Absicht, in welcher das Gebäud aufgeführt wird, vollkommen erreichen, zugleich aber dem Werke jede ihm zukommende Schönheit geben kann.

Vor allen Dingen muß also jedes Gebäude seinem Endzwek gemäß angelegt seyn. Seine Lage, so wie die Stärke und äußerliche Form, müssen durch ihn bestimmt werden. Ein Rathhaus müßte nicht in einem Winkel der Stadt angelegt, in seiner Form nicht wie ein Gefängniß, und in Ansehung seiner Stärke nicht wie ein Gartenhaus, aussehen.

Eben so müssen von außen und von innen die Verhältnisse und die Verzierungen, so wie die Anordnung, nicht nach zufälligem Gutdünken oder phantästischen Einfällen angegeben, sondern aus der Natur des Gebäudes durch ein gründliches Urtheil und einen gesunden Geschmak bestimmt werden. Die Verhältnisse der Theile, die für eine Kirche, oder für einen großen Pallast gut wären, schiken sich nicht für ein Privathaus, so wenig als große Audienzsäle mit Vorzimmern; so wie auf der andern Seite das bescheidene Ansehen, und eine durchaus gleiche und wenig Mannigfaltigkeit zeigende Anordnung, für ein gemeines Haus ganz vernünftig, aber für einen Pallast zu mager und zu elend seyn würde. In Zierrathen kömmt das Große und die Pracht nur großen, und in Ansehung ihrer Bestimmung vornehmen, Gebäuden zu; da hingegen Zierlichkeit, Nettigkeit, auch ein mäßiger Reichthum, auch an Privatgebäuden reicher Bürger noch gut stehen kann.

Man kann überhaupt diese und andre hieher gehörigen Anmerkungen in die allgemeine Regel zusammen fassen, daß jedes Gebäude, sowol in seinen wesentlichen, als zufälligen Theilen, seinen Charakter behaupten und seinen Zwek anzeigen, zugleich aber in seiner Art gut in die Augen fallen, und überall gute Verhältnisse, Geschmak, Festigkeit und angewandten Fleiß an den Tag legen müsse. Aus jeder Vergehung gegen diese Regel entstehen Hauptfehler. Es würde zu weitläuftig seyn, dieselben hier aufzuzählen, da sie so sehr mannigfaltig seyn können. Wer gründlich von einem Gebäude urtheilen will, der muß also zuerst von der Natur und Bestimmung desselben richtige Begriffe haben, und darnach sowol das Ganze, als die Theile beurtheilen. Hiezu aber gehört eine richtige Kenntniß der Sitten, der Lebensart, der Geschäffte und der Gebräuche des Landes, dessen Gebäude man beurtheilen will.

Findet man jedes der Natur und der Bestimmung des Gebäudes angemessen, so ist man von dem Verstand und der Ueberlegung des Baumeisters versichert; und man weiß, daß weder Mangel noch Ueberfluß, auch nichts unschikliches vorhanden ist.

Jedes Gebäud aber, zu welchem Gebrauch es möge bestimmt seyn, muß Festigkeit, Regelmäßigkeit und Eurythmie haben, auch muß jedes Einzele darin mit Fleiß gemacht und in seiner Art wol vollendet seyn. Alles stehende muß senkrecht, und alles liegende waagerecht seyn; jeder schwere Theil muß seine verhältnißmäßige Unterstützung haben; hingegen muß auch nirgend weder Stärke noch Unterstützung seyn, wo nichts zu tragen ist. Säulen oder Pfeiler, auf denen nichts schweres ruhet, oder sehr starke Unterstützungen, auf denen etwas ganz leichtes liegt, sind Ungereimtheiten in der Baukunst,

die den gemeinen Begriffen widerstreiten. Was sollen riesenmäßige Sclaven, die aus Nachahmung der Caryatiden *) an den Thüren gemeiner Wohnhäuser angebracht sind, um etwa einen leichten Balkon zu tragen, wie man an einigen Häusern in Berlin sieht?

Ueberhaupt muß in jedem einzeln zur Festigkeit oder zur Verzierung vorhandenen Theil, außer einem guten Verhältniß auch die Absicht, warum er da ist, in die Augen fallen, und aus dieser Absicht muß seine Beschaffenheit beurtheilt werden. Eine Probe, wie eines jeden Theils Beschaffenheit und Verhältniß aus seiner Absicht zu beurtheilen sey, kann man aus den zum Gebälke gehörigen Theilen abnehmen, wovon die verschiedenen Artikel nachzusehen sind. **) Noch finden sich verschiedene hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Baukunst. †)

Gebehrden.

(Schöne Künste.)

Die verschiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzeler Gliedmaßen desselben, in so fern sie etwas Charakteristisches haben, oder Aeußerungen dessen sind, was in der Seele vorgeht. ††) In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruk der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, vielweniger so schnell ausdrüken, als die Gebehrden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther würken kann. Darum sind sie der Hauptgegenstand der Künste, die auf das Auge würken. Der Mahler hat wenig andre Mittel, als dieses, Empfindungen und Gedanken zu erweken; Redner und Schauspieler aber können durch die Gebehrden ihren Vorstellungen ein Leben und eine Kraft geben, die die, welche in den Worten liegt, weit übertrifft. Man kann aus dem, was uns einige Alten von den Pantomimen in Rom erzählen, abnehmen, wie weit die Sprache der Gebehrden sich erstreken könne. Die Kunst der Gebehrden ist deßwegen von den Alten als ein besonderer Theil der schönen Wissenschaften, unter dem Namen Musica Hypocritica, betrachtet worden. Plato erwähnt der Gebehrdenkunst unter dem Namen Orchesis.

Aber so bestimmt jede Empfindung, so gar jede Schattirung und jeder Grad einer Empfindung, sich durch ihre besondern Gebehrden ausdrüken läßt, so unbestimmt und unzureichend hingegen ist jede Sprache, wenn man diesen Theil der Kunst in Regeln fassen wollte. So wie man auch in der reichsten Sprache die verschiedenen Gesichtsbildungen der Menschen nur sehr unvollkommen beschreiben kann, so findet man auch die größten Schwierigkeiten, die Gebehrden bestimmt zu beschreiben. Darum haben auch die besten Lehrer der Redner, als Cicero und Quintilian, nur wenige allgemeine Vorschriften hierüber geben können. Doch sollte man die Hoffnung, den Ausdruk der Sprache in diesem Stük zu einer mehrern Vollständigkeit und zu genauerer Bestimmung zu bringen, nicht verloren geben. Wenn die

*) S. Caryatiden.

**) S. Gebälke; Fries; Dreyschliz; Sparrenköpfe.

†) 1 Th. S. 232. 233. 234.

††) Nempe gestus est in corporis vel totius vel partium ejus quodam motu et conformatione temporaria, affectionibus animi vel veris, vel quas fingere volunt, accommodata, easque exprimens. Cicero de Nat. Deor. L. II. c. 12.

die spätern griechischen Rhetoren, die sich so viel unnütze Mühe gegeben haben, für jede grammatische oder rhetorische Figur einen Namen und eine Erklärung zu finden, ihr Nachdenken auf die Beschreibung der Gebehrden angewendet hätten, so würde man vielleicht itzt schon nähere Hoffnung haben, von diesem wichtigen Theile der Kunst einmal bestimmt sprechen zu können.

Die zeichnenden Künste könnten darin den redenden einen wichtigen Dienst leisten. Es ist zu wünschen, daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrüklicher und redender Gebehrden anfangen möchte. Wer sich besonders darauf legen wollte, blos die Gebehrden der Menschen zu beobachten, jedes Redende und jeden genauen Ausdruk darin, richtig zu zeichnen, dem würde es nicht schwer fallen, einen beträchtlichen Beytrag zur Gebehrdenkunst zu liefern. Es wäre ein einer Kunstacademie würdiges Unternehmen, eine solche Sammlung zu veranstalten, und die Künstler zu jährlicher Vermehrung derselben aufzumuntern. Man könnte allenfalls den Anfang der Sammlung damit machen, daß man aus den Antiken und aus den Gemählden der Neuern zuerst alle Figuren aussuchte, und in einer Folge herausgäbe, die in der Stellung einen bestimmten Ausdruk zeigen. Hernach könnte jedem Zeichner, der eine genau nach der Natur gemachte und durch Gebehrden sehr redende Figur zur Sammlung einschikte, eine kleine Belohnung gereicht werden. Dadurch würde die Sammlung in wenig Jahren vermuthlich sehr ansehnlich anwachsen. Wenn alsdenn ein Mann von Genie eine solche Sammlung vor sich nähme, Beschreibungen und Anmerkungen dazu machte, so würde nach und nach der Theil der Kunst, der itzt so wenig bearbeitet ist, zu grosser Vollkommenheit kommen können. Wenn man bedenkt, daß mancher Liebhaber der Naturgeschichte vermittelst der Beobachtung, der Zeichnungen und der Beschreibungen, die Gestalt und die Bildung vieler tausend Pflanzen und Insekte, so genau in die Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleinesten Abänderungen richtig bemerket: so läßt sich auch gewiß vermuthen, daß eine mit eben so viel Fleiß gemachte und in Classen gebrachte Sammlung von Gesichtsbildungen und Gebehrden, und also ein daher entstehender eigener Theil der Kunst, eine ganz mögliche Sache sey. Warum sollte eine Sammlung redender Gebehrden weniger möglich und weniger nützlich seyn, als eine Sammlung von abgezeichneten Muscheln, Pflanzen und Insekten? Und warum sollte man, wenn dieses Studium einmal mit Ernst getrieben würde, die dazu gehörige Kunstsprache und Terminologie nicht eben so gut finden können, als sie für die Naturgeschichte gefunden worden?

Dieses würde den Weg bahnen, dem Redner, dem Schauspieler, dem Mahler und dem Tänzer den wichtigsten Theil der Kunst zu erleichtern.

Man kann dem Redner und dem Schauspieler nie genug wiederholen und nicht nachdrüklich genug sagen, daß die Gebehrden redend seyn müssen, noch dem Zeichner, daß seine Figuren allemal verwerflich sind, wenn er ihnen nicht redende Stellungen und Gebehrden geben kann. Demosthenes hielt es für so wichtig, daß er auf Befragen, was in der Beredsamkeit das wichtigste sey, antwortete: Der **Vortrag**; (wodurch er Stimme und Gebehrden verstund;) und auf die weitern Fragen, was nach dem zum zweyten und dritten, als das wichtigste zu suchen sey, immer dieselbe Antwort wiederholte. Was man an dem Redner sieht, das wird unmittelbar auf dem Grund der

Seele empfunden; aber die Worte kommen erst in den Verstand, und von da durch eine Art der Uebersezung, wenigstens durch eine zweyte Handlung des Geistes, und verschwächt, an das Herz. Welche Worte sind vermögend, die innigste Sehnsucht eines Verliebten nach dem Gegenstand seiner Wünsche so auszudrüken, wie seine Blike und seine Gebehrden? Einigermaßen ist es der Sappho in dem bekannten Lied an Phaon gelungen, dieses in Worten auszudrüken; deßwegen auch ein feiner Kenner *) diese Ode unter die erhabensten Werke der Dichtkunst zählt.

Wenn der Künstler durch genaue Beobachtung der in Gebehrden liegenden Kraft, sich von ihrer Wichtigkeit völlig überzeuget hat, so muß er nun das besondere Studium dieses Theils der Kunst vornehmen. Darüber findet er aber bey dem Lehrer der Redner, aus angezeigten Ursachen, nichts, als sehr allgemeine Anmerkungen; sein Genie und sein Fleiß müssen die besondern Mittel finden. Eine der wichtigsten allgemeinen Anmerkungen ist diese: daß er überhaupt den allgemeinen Ton der Rede durch seine Gebehrden ausdrüke, und hingegen sich sehr in Acht nehme, dasjenige, was blos für den Verstand und nicht für die Empfindung ist, gleichsam durch mahlende Zeichen auszudrüken. Man muß, sagt Cicero, nicht einzele Worte, sondern das, was man im Ganzen empfindet, nicht durch Abzeichnung, sondern durch Andeutung, ausdrüken. **) Was der große Mann in der angezogenen Stelle demonstrationem verba exprimentem nennt, und hier durch Abzeichnung übersetzt ist, muß von dem Redner sehr sorgfältig vermieden werden. Es kann nichts frostiger seyn, als wenn er jedes Wort mit Zügen und Bewegungen der Hände und der Arme abbildet, besonders, wenn er bloße Begriffe, die nur den Verstand angehen, wie das Nahe und Ferne, das Hohe und Niedrige und dergleichen Dinge, zeichnen will. Die Gebehrden sollen uns nicht deutliche Begriffe geben, sondern Empfindungen verstärken oder unterhalten.

Hiernächst muß der Redner sich auch von dem Schauspieler unterscheiden. Er tritt wol vorbereitet auf, hat auf einmal den ganzen Umfang seiner Materie vor sich, ist ganz und allein davon durchdrungen, und behandelt sie, als ein Mann, der alles auf das genaueste überlegt hat. Darum muß auch Einförmigkeit, Bedachtsamkeit und gute Faßung in seinen Gebehrden seyn. Bey dem Schauspieler verhält sich die Sache ganz anders. Er nimmt jeden Augenblik die Gebehrden desselben Augenbliks an; bald redet er, bald hört er zu. Die Handlung reißt ihn mit fort, da der Redner seines Vortrages Meister seyn muß. Der Schauspieler stellt einen für alles, was auf der Bühne vorgeht, unvorbereiteten Menschen vor, der plötzlich, bald angenehm, bald unangenehm gerührt wird; seine Gebehrden müssen eben die Abwechslungen und die Vermischung des Guten und Bösen, so wie sie im Leben vorkömmt, ausdrüken. Er muß in einem Augenblik sauer oder verdrüßlich, und wieder vergnügt aussehen. Also sind die Gebehrden bey ihm weit schnellern Abwechslungen und weit lebhaftern Bewegungen unterworfen, als bey dem Redner. Deßwegen will Cicero auch nicht, daß der Redner die Kunst der Gebehrden, so

*) Longinus.

**) Omnes autem hos motus subsequi debet *gestus*, non hic *verba* exprimens, scenicus, sed *universam rem* et *sententiam*, non demonstratione, sed significatione declarans. Cic. in Bruto, Lib. III.

so wie der Schauspieler, lernen soll.*)

Wenn irgend ein Theil der Kunst ist, der eine lange und sehr fleißige Uebung erfodert, so ist es dieser. Sie muß aber mit genauer Beobachtung der Natur verbunden seyn. Der Redner muß Gelegenheit suchen, lebhafte und empfindsame Menschen zu sehen, und ihre Gebehrden genau beobachten, und durch wiederholte Versuche das, was er nachdrüklich gefunden, sich zueignen. Zu seinen Uebungen muß er sich eine Sammlung vorzüglicher Stellen aus den besten Rednern machen, die er erst wol auswendig lernt, und hernach für sich so lange declamirt, bis er Stellung und Gebehrden, die jedem Stük zukommen, gefunden hat. Wie ein Zeichner nicht leicht einen Tag vorbeygehen läßt, ohne etwas zu zeichnen, so muß auch der Redner täglich wenigstens eine schöne Stelle declamiren. Es ist ein würklicher Mangel auf unsern Universitäten, daß kein methodisch eingerichteter Unterricht in dieser Sache gegeben wird. Daher kömmt es denn, daß man so sehr selten einen geistlichen Redner findet, der die Kunst versteht, seinen Worten durch die Gebehrden Nachdruk zu geben.

Man hört bisweilen, daß die Sprache der Gebehrden so gar als eine, dem geistlichen Redner ganz unnöthige, Sache verworfen wird. Aber dieses ist gewiß ein schädliches Vorurtheil. Denn selbst da, wo er blos zu unterrichten, oder nur auf den Verstand zu würken hat, sind die Gebehrden von Wichtigkeit; weil sie ungemein viel zur Unterhaltung der Aufmerksamkeit und selbst zur Ueberzeugung beytragen. Der Verstand läßt sich eben so, wie das Herz gewinnen; und erst dann, wenn er gewonnen ist, haben die Gründe ihre volle Kraft auf ihn.

*) Nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus, in gestu discendo histrionum more elaborare. Cic. de Orat.

Für den Schauspieler und für den Tänzer ist nichts so wichtig, als die Kunst der Gebehrden. Besitzt er diese, so ist er Meister über die Empfindung der Zuschauer; sind seine Gebehrden unnatürlich, so wird sein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauspieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchste Tragische frostig, und das feinste Comische kläglich machen. Wer diesen Theil der Kunst nicht besitzt, dem ist zu rathen, nie auf Gebehrden zu denken, und sich lediglich der Natur zu überlassen. Natürliche Gebehrden, auf welche man nicht studirt, sind allemal nachdrüklich, wenn man nur einigermaßen empfindet, was man sagt; die Kunst soll ihnen blos den schönen Anstand geben. Wer ihnen diesen nicht geben kann, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Ist sie nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch nachdrüklich; aber künstliche Gebehrden, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden ist, sind allemal frostig.

* *

Ueber die in diesem Artikel von Hrn. S. geäußerte, mögliche Klassifikation und Benennung der Gebehrden, gleich den Klassifikationen der Naturgeschichte, s. Hrn. Engels Ideen zu einer Mimik Th. I. S. 70 — so wie über diese Materie überhaupt, das ganze angeführte Werk. — Der „Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe . . . gezeichnet und geätzt . . . von J. F. v. Götz, Augsb. 1784. 4. 160 Bl. welche nichts, als das Drama, Lenardo und Blandine, nach Bürger, darstellen, ist ein guter Beytrag zum Studium der Gebehrdenkunst für den Schauspieler; zum Studium, nicht zur Nachmachung, oder Nachahmung. — Die von der Gebehrdenkunst des Redners (seiner Action überhaupt) handelnden Schriften sind bey den Art. Anstand und **Vortrag** angeführt.

Gebrochen.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Sprache der Künstler in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Ueberhaupt bedeutet es etwas, das man nicht ganz oder nicht völlig gelassen hat. Nicht voll ist die gebrochene Stimme, in der größten Rührung, sowol bey vergnügten, als bey traurigen Empfindungen. Da thut sie große Würkung auf die Zuhörer, weil sie die höchste Rührung des Redners weit besser anzeiget, als seine Worte thun können. Aber eben deßwegen muß diese gebrochene Stimme nur da, wo die Rührung am höchsten ist, gehört werden.

Gebrochene Farben sind die hellen Hauptfarben, die einen Zusatz von andern dunkeln Farben bekommen und also ihr volles Licht nicht mehr haben. Die Italiäner nennen sie Mezzetinten; im Deutschen werden sie auch Mittelfarben genennt, weil sie insgemein zwischen dem Hellesten und dem Dunkelsten in der Mitte stehen, und die genaue Verbindung des Hellen und Dunkeln bewürken.

Ein gebrochener Accord heißt in der Musik derjenige, dessen Töne nicht, wie gewöhnlich auf einmal, sondern hinter einander angeschlagen werden. Auch nennt man einen gebrochenen Baß den, der, anstatt auf einem Ton, so lang es der Gesang erfodert, anzuhalten, den Grundton wiederholt anschlägt, oder andre dazu gehörige oder schikliche Töne durchläuft.

Gebunden.

(Musik.)

Dieses Wort wird in der Musik verschiedentlich als ein Kunstwort gebraucht. Gebundene Noten oder Töne sind solche, die in einer schlechten Taktzeit angeschlagen werden, und bis auf eine gute Zeit liegen bleiben.*) Eine gebundene Stimme, in Tonstüken, die für Instrumente gesetzt sind, heißt eine Stimme, die nicht blos zur Begleitung einer andern Stimme da ist, sondern für sich eine zum Ganzen nothwendige, und concertirende Parthie hat. Dergleichen Parthien werden insgemein mit dem italiänischen Wort obligato bezeichnet, wozu der Name des Instruments gesetzt wird, als Violino oder Basso obligato.

Eine besondere Gattung des gebundenen Basses macht der aus, den die Franzosen Basse contrainte nennen. Ein solcher Baß hat ein kurzes Thema von wenig Takten, welches er das ganze Stük hindurch, so lang es seyn mag, beständig wiederholt, da inzwischen die Hauptstimme beständig abwechselt, und also auf jede Wiederholung derselbigen Töne im Baß, einen andern Gesang hat, wie in der Chaconne.

Große Harmonisten behandeln bisweilen einen solchen gebundenen Baß so, daß, ungeachtet er immer dieselben Töne hat, der Gesang der obern Stimmen dennoch ganz frey durch vielerley Tonarten modulirt, wovon man in Händels Alexandersfest zwey fürtreffliche Beyspiele findet.**) Dieses ist aber sehr künstlich, und erfodert eine große Fertigkeit in Behandlung der Harmonie.

Rousseau macht über die gebundenen Bässe die richtige Anmerkung, daß sie den Tonstüken einen sehr pathetischen Charakter geben. Sie sind deßwegen in Kirchenmusik, über kurze Sprüche, die in den Hauptstimmen immer mit verändertem Gesang wiederholt werden, mit großem Vortheil zu brauchen.

Gedan-

*) S. Bindung.

**) Das eine in dem Tutti, dessen Worte anfangen: The Many rend the skies with loud applause; das andre in dem Tutti: Breack his band of sleep asunder.

Gedanken.

(Schöne Künste.)

Heißt überhaupt jede Vorstellung, in welcher einige Deutlichkeit ist, vermöge welcher man sie durch Zeichen bekannt machen kann. Wenn man insbesondere in Absicht auf die schönen Künste von Gedanken spricht, so versteht man dadurch die Vorstellungen, welche der Künstler durch sein Werk hervorzubringen sucht, in so fern sie von der Art, wie sie erregt werden, oder sich darstellen, unterschieden sind. Die Gedanken in den Werken der Kunst sind dasjenige, was von einem Werk übrig bleibet, wenn der ästhetische Schmuk davon genommen wird. So sind die Gedanken des Dichters das, was übrig bleibet, wenn der Bau des Verses, der Ton und einige blos zum Schmuk und zur Ausbildung, oder zur Verstärkung dienende Begriffe weggelassen werden.

Demnach sind sie die Materie oder der Stoff, der von der Kunst bearbeitet und auf eine ihrem Zweck gemäße Weise vorgetragen wird. Das Aesthetische selbst ist das Zufällige der Gedanken, das Kleid, worin sie gezeiget werden, oder die Form, in welche sie der Künstler bildet. Derowegen sind sie das erste, worauf in jedem Werk der Kunst zu sehen ist, der Geist und die Seele des Werks: und wenn sie schlecht sind, so kann das ganze Werk keinen großen Werth haben; sondern gleicht jenem Pallaste von Eis, der zwar die richtigste Form eines brauchbaren Gebäudes hat, aber seiner Materie halber unnütz ist, und zu dem Gebrauch, den seine Form anzeiget, nicht dienen kann.

Zu jedem vollkommenen Werk der Kunst werden also zuerst gute, das ist, richtige und nach der Beschaffenheit des Werks interessante Gedanken erfodert. Was Horaz blos von den redenden Künsten sagt: Scribendi fons est sapere, kann auf alle Künste angewendet werden: Fingendi fons est sapere. Gedanken aber sind Früchte der Vernunft. Mithin ist die wesentliche Grundeigenschaft eines Künstlers, Beurtheilungskraft und Vernunft. Denn ohne diese stellet es uns bloße Formen dar, die einen Schein, aber kein würkliches Wesen haben: pulchra facies cerebrum non habens. Ein bloßer Künstler, der nicht zugleich ein Philosoph, das ist, ein vernünftiger Mann ist, der wichtige und uns interessante Gedanken zu bilden vermag, gleicht einem Koch, der zwar allerhand Arten von schmakhaftem Gewürz im Vorrath hat, aber keine nahrhafte Speisen, die er damit zu rechte machen könnte.

Wie der Koch eine Speise haben muß, die er durch seine Kunst zurichtet und schmakhaft macht, so muß der Künstler Gedanken, das ist, Vorstellungen, die dem Geiste Nahrung geben, in Bereitschaft haben, und sie durch die Kunst angenehm oder kräftig machen. Diesen Begriff von der Kunst müssen die Künstler beständig vor Augen haben, damit sie, durch eine ernstliche Bemühung die wichtigsten Wahrheiten der Philosophie sich bekannt zu machen, durch eine genaue Beobachtung der Menschen und Sitten, hinlänglichen Vorrath von Gedanken sich anschaffen. Wer nicht fähig ist, wichtige Gedanken in seinem Verstande hervor zu bringen, der hat keinen Stoff zur Bearbeitung für die Künste. Denn dasjenige, was der Mühe nicht werth geachtet wird, ohne ästhetischen Schmuk erkennt zu werden, ist auch des Aufwandes der Auszierung nicht werth. Wer, als ein Thor, könnte ein schlechtes und unnützes Gefäß in Gold fassen lassen?

Bey einem rechtschaffenen Künstler müssen Verstand und gesunde Vernunft die Gaben seyn, mit denen sich

Witz und feiner Geschmak vereinigen. Ohne jene wird er ein bloßer Zeitvertreiber oder Lustigmacher. Nur eine gründliche, große Art zu denken, mit Talenten, die zum Geschmak gehören, verbunden, machen den großen Künstler aus.*) Ohne den großen Verstand, ohne die wichtigen Gedanken, die Homer als ein Kenner und Beobachter der Menschen gesammelt, und in seinen unsterblichen Gesängen vorgetragen hat, würde er mit allem Feuer der Dichtkunst, mit allem Wolklang seiner Verse, mit allen wolgemahlten Bildern, niemal der Dichter der vernünftigen Alten geworden seyn.

Nach eben diesen Grundsätzen müssen wir alle Werke der Kunst beurtheilen, wenn wir nicht bloße Spiele des Witzes und der Einbildungskraft für wichtige Werke ausgeben wollen. Ein gründlicher Beurtheiler läßt sich niemal durch die bloße Kunst blenden. Er zieht dem Werk erst das Kleid der Kunst ab, um die Gedanken nakend zu sehen. In dieser Gestalt beurtheilet er ihre Wahrheit, ihre Wichtigkeit. Findet er bey dieser Betrachtung nichts wichtiges oder großes, so setzet er das Werk in die Classe der angenehmen Kleinigkeiten.

Man muß es sich bey Beurtheilung der Werke der Kunst zur Hauptmaxime machen, jeden Gedanken in seiner nakenden Gestalt zu prüfen. Der Künstler, der dieses versäumt, läuft Gefahr oft nichts zu sagen; denn der Schmuk blendet. Man glaubet oft mit dem Jxion, die Juno in seinen Armen zu haben, und hat nur ein leeres Phantom. Selbst große Künstler lassen sich bisweilen durch den äußerlichen Glanz verführen, den Gedanken mehr Werth beyzulegen, als sie haben. Hat nicht der schöne Ausdruk in folgenden Versen den Virgil selbst gehindert, das

*) S. Dichter.

Falsche in den Gedanken zu sehen? Die Sibylle sagt zum Aeneas, als er seine Reise nach dem Tartarus vornimmt:

> Tros Anchisiades, facilis descensus Averni,
> Noctes atque diu patet atri janua Ditis:
> Sed revocare gradum superasque evadere ad auras
> Hoc opus, hic labor est.

Der ganze Gedanke ist grundfalsch. In den Worten facilis descensus Averni, Noctes etc. wird der Tod oder das Sterben verstanden. Aeneas aber will bey lebendigem Leibe herunter, und da ist das Herunterfahren und Heraufsteigen gleich leicht oder schwer. Sobald man einer Vorstellung ihr Kleid ausgezogen, kann man ein zuverläßiges Urtheil von dem Werth der Gedanken fällen.

Sehet ihr ein historisches Gemählde, so suchet zu vergessen, daß es ein Gemählde ist; vergeßt den Mahler, dessen zauberische Kunst durch Licht und Schatten Körper hervorgebracht hat, wo keine sind. Bildet euch ein würkliche Menschen zu sehen, und gebet alsdenn auf die Handlungen dieser Menschen Achtung. Sehet zu, ob sie wichtig seyn, ob die Personen in ihren Gesichtern, Gebehrden und Bewegungen, Gedanken und Empfindungen anzeigen; ob ihr die Sprache ihrer Mienen und Gebehrden verstehet, und ob sie euch etwas merkwürdiges sagen. Findet ihr es nicht der Mühe werth, diesen in eurer Einbildung würklichen Menschen zuzusehen, so hat der Mahler schlecht gedacht. Hört ihr ein Tonstük, so suchet zu vergessen, daß ihr Töne von einem leblosen Jnstrument höret, die nicht anders, als durch eine große Fertigkeit der Finger oder der Lippen hervorgebracht werden können. Stellet euch vor, ihr höret einen Menschen in einer unbekannten Sprache reden,

und gebet Achtung, ob seine Töne Empfindung ausdrüken; ob sie Ruhe des Gemüthes, oder Unruhe, sanfte oder heftige Leidenschaften, fröhliche oder traurige anzeigen; ob diese, den einzeln Worten nach unverständliche Sprache, den Charakter eines Redenden ausdrükt; ob er edel oder gemein, ob er als ein vernünftiger, oder als ein wahnsinniger spricht. Könnet ihr nichts dergleichen entdeken, so beklaget den Meister, daß er mit so viel Kunst keine Gedanken verbunden hat.

Auf eben diese Art müssen auch die Gedichte, besonders die lyrischen, beurtheilet werden. Nur die Ode hat einen Werth, die, nachdem sie alles Schmuks der Poesie beraubet ist, in dem Gemüth etwas zurüke läßt, das ihm Nahrung und Kräfte giebt. Man kann am besten davon urtheilen, wenn man sie in die gemeine Sprache übersetzet, und ihr sowol die poetischen Farben, als den Klang benimmt. Bleibet alsdenn nichts übrig, das ein Mensch von Verstand und Nachdenken zu seiner Ueberlegung behalten möchte, so ist die Ode beym schönsten Klang und bey dem glänzendsten Colorit *) ein schönes Kleid, das einem Mann von Stroh angezogen ist. Wie sehr irren sich die, die sich einbilden, man könne mit reicher Phantasie und einem guten Ohr, ein Odendichter seyn.

Erst alsdenn, wenn man die Gedanken eines Werks in ihrer bloßen Gestalt entdekt hat, läßt sich urtheilen, ob das Kleid, das die Kunst ihnen angezogen hat, anständig und ihnen angemessen sey oder nicht. Ein Gedanke, dessen Rang und Werth aus seiner Einkleidung muß erkennt werden, hat eben so wenig eigenen Werth, als ein Mensch, der seine Verdienste durch äußerlichen Prunk zeigen will.

*) S. Farben (poetische).

Gedicht.

Man hat schon von sehr langer Zeit her versucht, den eigentlichen Begriff des Gedichts festzusetzen, vermittelst dessen man das Werk der Dichtkunst von dem, was die Beredsamkeit hervorbringt, unterscheiden könnte; denn schon Aristoteles hat davon gesprochen. „Die gebundene und ungebundene Rede, sagt dieser Philosoph, unterscheiden den Geschichtschreiber und den Dichter nicht genug; denn wenn man auch die Geschichte des Herodotus in Versen vortragen wöllte, so würde sie dennoch eine Geschichte und kein Gedicht seyn. Diese beyden Gattungen sind darin wesentlich von einander unterschieden, daß jene die Sachen erzählt, wie sie geschehen sind, diese, wie sie hätten geschehen können.“ *) Seitdem der griechische Kunstrichter diese Frage, vielleicht zuerst, aufgeworfen, und so gut, als er konnte, beantwortet hat, ist sie tausendmal wiederholt, und jedesmal, wo nicht ganz, doch zum Theil unentschieden gelassen worden. Denn auch die genaueste und richtigste Erklärung des Begriffs, die, welche Baumgarten gegeben hat, **) bestimmt ihn nicht völlig, da in dem Begriffe des Vollkommenen noch immer viel unbestimmtes ist.

Es kann aber auch nicht anders seyn; denn die gemeine Rede, die, welche ein Werk des Redners ist, und die, die von der Dichtkunst erzeuget wird, sind Werke, die mehr durch Grade, als durch wesentliche Kennzeichen in verschiedene Arten abgesondert werden. In dergleichen Dingen aber lassen sich die Gränzen, wo die Arten aufhören oder anfangen, nicht unterscheiden. Wer kann das Jahr angeben, wo der Jüngling zum Mann,

*) Arist. Poet.

**) Poema est sensitiva oratio perfecta. vid. Baumgart. Dissertatio de Poesi et Poemate.

Mann, und der Mann zum Greis wird? Darum darf es uns nicht befremden, daß man Werke der redenden Kunst antrifft, von denen man ungewiß ist, ob sie der Beredsamkeit oder der Dichtkunst zugehören.

Dessen ungeachtet aber ist weder die Eintheilung der redenden Kunst in gemeine Rede, Beredsamkeit und Dichtkunst zu verwerfen, noch die Versuche jede Art durch Kennzeichen zu bestimmen, zu tadeln. Die Baumgartensche Erklärung des Gedichts, daß es eine vollkommene sinnliche Rede sey, ist so richtig und so bestimmt, als sie seyn kann, ob sie gleich nicht in jedem Fall hinreicht, zu entscheiden, ob ein Werk der Beredsamkeit oder der Dichtkunst zuzuschreiben sey. Vielleicht wäre die Erklärung etwas bestimmter, wenn man sagte: das Gedicht sey eine sinnliche Rede, die jede Art der Vollkommenheit an sich hat, die ihr Inhalt verträgt. Aber dadurch würde keiner ungebundenen Rede der Name des Gedichts zukommen, weil jede Rede den Wolklang, der aus dem Vers entsteht, verträgt.

Wir wollen indessen versuchen, die gemeine Rede, die Beredsamkeit und die Dichtkunst, jede durch ihr zukommende Kennzeichen, zu unterscheiden.

Die gemeine Rede ist gleichsam eine historische Erzählung dessen, was wir denken. Sie sucht ohne alle Veranstaltungen sich geradezu auszudrüken, und ist mit jedem Ausdruk zufrieden, wenn er nur bestimmt und verständlich ist. Die Beredsamkeit ist überlegter und künstlicher; da sie nicht blos die Absicht hat, verständlich zu seyn, sondern durch das, was sie vorbringt, etwas besonders auszurichten sucht, so überlegt sie genau, was sie zu diesem besondern Zwek zu sagen hat; sie sucht von den Vorstellungen, die sich ihr darbieten, die besten und schiklichsten aus, ordnet sie, um ihnen mehr Kraft zu geben, wählet den besten Ausdruk, giebt der Rede auch durch den Ton und Abfall der Worte eine ästhetische Kraft, hat unaufhörlich den Zuhörer, auf den sie würken will, vor Augen. Die Dichtkunst hat mehr den lebhaften Ausdruk ihrer Vorstellung, als die besondere Würkung, die sie auf andre thun soll, zum Augenmerk. Der Dichter ist selbst lebhaft gerührt und von seinem Gegenstand in Leidenschaft, wenigstens in Laune gesetzt; er kann der Begierde, seine Empfindung zu äußern, nicht widerstehen; er wird hingerissen. Seine Hauptabsicht ist, den Gegenstand, der ihn rühret, lebhaft zu schildern, und zugleich den Eindruk, den er davon empfindet, zu äußern: er redet, wenn ihm auch niemand zuhören sollte, weil ihn seine Empfindung nicht schweigen läßt. Er überläßt sich den Eindrüken, die seine Materie auf ihn macht, so sehr, daß man aus seinem Ton und aus seinem wenig überlegten Ausdruk merkt, er sey ganz von seinem Gegenstand eingenommen. Dieses giebt seiner Rede etwas außerordentliches und phantastisches, dergleichen Menschen annehmen, die bey starken Empfindungen sich selbst vergessen, und selbst in Gesellschaft so reden und handeln, als wenn sie alleine wären.

Es scheint, daß dieser sich mehr oder weniger äußernde phantastische Ton, den man in der Rede bemerkt, den eigentlichen Charakter des Gedichts ausmache, und daß die einigermaßen schwärmerische Gemüthsfassung, in welche lebhafte Köpfe bey Erblikung gewisser Gegenstände gesetzt werden, die Quelle der Dichtkunst sey. Ohne merkliche Leidenschaft und Ueberwältigung von derselben, scheinet natürlicher Weise kein Gedicht entstehen zu können. Nur itzt, da die Poesie zu einer gewöhnlichen Kunst worden ist, thut die Nachahmung

ahmung dieses natürlichen Zustandes das, was in dem Stande der bloßen Natur nur die starke Rührung thun würde. Daher sehen wir, daß die Dichter sich noch oft anstellen, als wenn sie auch wider ihren Willen getrieben würden, ihr Herz auszuschütten. Es ist damit, wie mit dem Tanz, der in seinem Ursprung nichts anders, als ein leidenschaftlicher, schwärmerischer Gang ist. Wilde Völker, bey denen noch nichts zur Kunst geworden, tanzen nie, als wenn sie in Leidenschaft gesetzt sind: aber wo das Tanzen zur Kunst geworden, da tanzt man auch mit kaltem Geblüte. Doch stellt man sich immer dabey an, als wenn irgend ein kräftiger Gegenstand uns in eine phantastische Gemüthslage gesetzt habe. Daß sowol Poesie, als Tanz eine solche Fassung zum Grund haben, wird auch noch dadurch offenbar, daß beyde die Unterstützung der Musik bedürfen. Diese unterhält die Empfindung, und reizet die schon aufgebrachte Einbildungskraft noch mehr. Sie wieget das Gemüth in seiner eigenen Empfindung ein, daß der Dichter und Tänzer sich völlig vergessen, und blos dem nachhängen, was sie empfinden.

Aus dieser Entwiklung des Ursprungs der Poesie läßt sich der wahre Charakter des Gedichts bestimmen. Wer der Gemüthsfassung, die eine so außerordentliche Rede, als das Gedicht ist, natürlicher Weise hervorzubringen vermag, nachdenkt, wird finden, daß sie ihr viel Eigenes und Charakteristisches geben müsse. Und eben darin wird das Wesen des Gedichts zu suchen seyn.

Zuerst wird der Ton der Rede den Charakter der Empfindung an sich haben. Sie kann nicht so zufällig und so ungebunden fließen, als die gemeine Rede; denn da die Empfindung immer einerley ist, und sich immer gleichsam auf sich selbst herum dreht, so entsteht ganz natürlich etwas rhythmisches darin. Wer vor Freude hüpft und springt, der wird, so lange die Empfindung währet, die einfach und immer einerley ist, dieselben Sprünge oft wiederholen; und so wird es auch mit den Sätzen der Rede gehen. Ihr Ton und Abfall ist eine Würkung der Empfindung, und da er zugleich auf die Sinnen würkt, so unterhält und stärkt er auch wiederum die Empfindung selbst. Hieraus läßt sich einigermaßen der Ursprung des Verses begreifen, der freylich im Anfang sehr roh gewesen, aber nachher durch die Kunst seine Formen bekommen hat. Man kann also sagen, daß der Vers dem Gedichte natürlich sey.

Weil aber ein rhythmischer Fall der Rede nur eine der verschiedenen Würkungen der poetischen Laune ist, und weil ohne den, durch die hinzugekommene Kunst, regelmäßig gemachten Vers, die Rede einen ungekünstelten Rhythmus haben kann, so berechtiget uns der Mangel der regelmäßigen Versification noch nicht, einer die übrigen Kennzeichen des Gedichts habenden Rede den Namen des Gedichts zu versagen. Doch ist unfehlbar in jeder Rede, die aus würklicher dichterischer Laune entstanden, das Periodische ganz anders, als in der gemeinen, oder auch in der blos beredten Rede. Also hat auch die so genannte poetische Prosa allemal etwas in ihren Abfällen, wodurch sie sich auszeichnet. Hieraus ist also klar, daß der regelmäßige Vers, nachdem die Poesie zur Kunst geworden, bey jedem Gedicht sich finden sollte, jedoch der Mangel desselben, wenn nur sonst der Charakter des Gedichts vorhanden ist, es von den Werken der Dichtkunst nicht ausschließe.

Aber der Vers ist nicht das einzige, was zum Ton des Gedichts gehöret. Wer in voller Empfindung

spricht, sucht Wörter aus, deren Klang ihr angemessen ist und sie unterhält: die Freude liebt volle und leichte Töne, die Traurigkeit gedehnte und eindringende. Daher wird der poetischen Sprache ein gewisser lebendiger Ausdruk eigen, der an sich, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde, die Gemüthslage des Dichters zu erkennen giebt. Diesen Ausdruk muß das Gedicht haben, es sey in gebundener oder ungebundener Rede verfaßt.

Noch zeiget sich eine dritte Eigenschaft der poetischen Rede, die wir auch noch zum Ton derselben rechnen können. Weil der Dichter ganz mit seinem Gegenstand beschäfftigt ist, und nichts anders weder hört noch sieht, so ist ihm, wie einem Träumenden, jede Sache ganz gegenwärtig. Er macht zwischen dem Vergangenen und Zukünftigen, zwischen dem Gegenwärtigen und Abwesenden, keinen Unterschied. Dieses giebt seiner Rede in Ansehung der Verbindungswörter, in Ansehung der Anordnung und der grammatischen Zusammensetzung, ein ganz eigenes Gepräge, das sich besser empfinden als beschreiben läßt. Anstatt der vergangenen oder zukünftigen Zeit, bräucht der Dichter oft die gegenwärtige. Bald läßt er die Verbindungswörter weg, bald aber braucht er andre, die zukünftige Dinge als schon gegenwärtig vorstellen: itzt, anstatt hierauf; er redet oft in der zweyten Person, wo die gemeine Rede die dritte braucht. Dergleichen Abweichungen von dem gewöhnlichen Ausdruk, die dem poetischen Ton eigen sind, gehören nothwendig zum Ausdruk des Gedichts.

Dieses sey von dem Charakter des Gedichts, in Ansehung des Tones der Rede, gesagt. *)

Zum poetischen Ausdruk aber gehören noch mehr Dinge, als die nur den Ton betreffen. Die Figuren und Bilder sind eine sehr natürliche Würkung der dichterischen Laune. Die mehr oder weniger erhitzte Einbildungskraft des Dichters giebt jedem Ding ein mehreres Leben und mehr Kraft, als eine ruhigere oder beträchtlichere Gemüthslage thut. Seine Hauptvorstellungen drükt der Dichter nie durch Wörter aus, die der Verstand erst in allgemeine Begriffe zu übersetzen hat. Seine Vorstellungen sind nicht allgemeine oder abgezogene, sondern einzele Fälle und würklich vorhandene Gegenstände. Er bekleidet alles mit Materie, und giebt jeder Materie ihre Farben, ihre Figur, und, wo möglich, ihren Ton und andre fühlbare Eigenschaften. Daher entstehen die poetischen Farben **) und die poetischen Gemählde. Darin besteht, wie du Bos wol erinnert hat, der Hauptcharakter des Gedichts. „Diese poetische Sprache, sagt der Kunstrichter, ist es, die eigentlich den Dichter ausmacht, nicht der Abschnitt und der Reim. Man kann, wie Horaz anmerkt, ein Dichter in ungebundener, und ein gemeiner Redner in Versen seyn. — — Dieses ist aber der wichtigste und schwerste Theil der Dichtkunst, die Bilder zu erfinden, die das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruk, der den Gedanken ein sinnliches Wesen giebt, in seiner Gewalt zu haben; dieses ists, wozu der Dichter ein göttliches Feuer nöthig hat, nicht das Reimen. — Nur ein zur Kunst gebohrner Kopf kann seine Verse durch Dichtung und Bilder beleben.“ **) Also zeiget uns die Sprache des Dichters überall einen Menschen, den sein Gegenstand so sehr eingenommen hat, daß er alles, was man sich sonst blos vorstellt,

*) S. Ton.

*) S. Farben.

**) Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture. T. I. Sect. XXXIII.

stellt, körperlich vor sich sieht, oder in seinem Gemüth als gegenwärtig fühlt, und eben dieses Sehen und Fühlen auch in uns zu erweken sucht. Daher entsteht ganz natürlich die Würkung, daß wir durch das Gedicht in eben die Empfindungen gesetzt werden, die der Dichter hat. Diese Würkung erfolget, wenn gleich der Dichter sie nicht gesucht, sondern blos für sich selbst gedichtet hat.

Bis dahin ist angemerkt worden, wie das Gedicht durch Ton und Ausdruk sich von der gemeinen Rede unterscheide. Es hat aber auch seine ihm eigene Behandlung des Stoffs. Dieses verdienet eine besondere Betrachtung.

Jedes Gedicht ist eine empfindungsvolle, oder doch lebhafte launige Rede, die durch einen, dem Dichter vorschwebenden, Gegenstand veranlasset worden, wobey er nichts anders zur Absicht hat, oder zu haben scheinet, als das, was er fühlt, zu sagen; weil sein lebhaftes Gefühl ihm nicht zu schweigen verstattet. Hier zeigen sich zweyerley Fälle, die den Inhalt der Rede bestimmen. Entweder hängt der Dichter dem Gegenstand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten, und drükt durch die Rede das aus, was er sieht; oder er hängt nicht sowol dem Gegenstand nach, der ihn rühret, als der Würkung, die er davon empfindet. Im erstern Fall mahlt der Dichter den Gegenstand, im andern seine Empfindung darüber. Eine dritte Art des Stoffs zum Gedicht, kann nicht erdacht werden. Nun müssen wir das Verfahren des Dichters, und wie er sich darin von andern Menschen, die auch von seiner Materie reden würden, unterscheidet, in Betrachtung ziehen. Wie er sich im Ausdruk unterscheidet, ist schon angemerkt worden; also ist noch die ihm eigene Art, seinen Stoff zu behandeln, anzuzeigen; denn auch diese giebt dem Gedicht ihren eigenen Charakter.

Wenn der Dichter sich mit Betrachtung des Gegenstandes abgiebt, so ist seine Absicht blos sich denselben so vorzustellen, wie er ihn nach seiner Gemüthslage am lebhaftesten rühret. Er will weder, wie der Philosoph, ihn näher kennen lernen, noch wie der Geschichtschreiber ihn so beschreiben, daß andre einen richtigen Begriff davon bekommen; nicht wie der Redner, so daß er unser Urtheil darüber zu lenken oder einzunehmen suchen sollte. Seine Einbildungskraft würkt da mehr, als der Beobachtungsgeist oder der Verstand. Auch ists nicht um die genaue Richtigkeit der Vorstellung zu thun: er bildet sich den Gegenstand so aus, wie er ihm am besten gefällt, eignet ihm alles zu, was er darin zu sehen wünscht, unbekümmert, ob die Sachen würklich so seyen; denn das Mögliche ist ihm eben so gut, als das Würkliche. Einiges vergrößert er, andere Dinge macht er kleiner, bis das Ganze so ist, wie er es am liebsten zu sehen wünscht. Darin handelt er wie jeder Mensch, der sich bey Vorstellung angenehmer Begebenheiten in süße Träume der Phantasie einwiegen will. Alles wird nach seinem Gefallen angeordnet; hier werden Umstände weggelassen, dort andre hinzugesetzt; jede Person bekömmt ihre Gestalt und ihr Wesen, so wie jedes sich nach seiner Einbildung schiket. So macht es auch der Dichter mit jedem Gegenstand, den er zum Stoff seines Gesanges gewählt hat. Die Theile des Gegenstandes, die ihn vorzüglich rühren, sucht er auch mit vorzüglicher Lebhaftigkeit zu schildern; er sucht alles hervor, was irgend dienen kann, sie sichtbar oder hörbar zu machen. Daher entstehen bisweilen im Gedichte die umständlichsten Beschreibungen, die bis auf die geringsten Kleinigkeiten gehen, weil solche Beschrei-

schreibungen am geschiktesten sind, den Gegenständen in der Einbildungskraft ein würkliches Leben zu geben.

An dieser Art zu verfahren erkennet man den Dichter sehr bald, wenn man auch den Ton und den Ausdruk ganz ändern wollte. Man übersetze den Homer so schlecht, als man wolle, wenn nur die Folge seiner Vorstellungen bleibet, so wird man den Dichter nie verkennen. Dies ist, was Horaz sagt:

Invenies etiam disjecti membra poëtae.

Also muß jedem guten Gedichte, wenn ihm alle Kennzeichen, die es von der Sprache hat, benommen sind, etwas übrig bleiben, das den Dichter verräth. Was in der schlechtesten Uebersetzung gar alles Poetische verliert, ist nie ein Gedicht gewesen, das alle nöthige Eigenschaften gehabt hat.

Hält sich der Dichter nicht sowol bey dem Gegenstand, als bey seiner Empfindung auf: so hat er auch da seinen, ihn bezeichnenden Gang. Bisweilen sagt er uns deutlich, was ihn in die Laune oder Leidenschaft gesetzt hat, die er äußert; andremal müssen wirs errathen: aber in beyden Fällen unterscheidet sich seine Rede von der, die nicht poetisch ist, durch die Lebhaftigkeit der Empfindung oder der Laune. Man merkt gar bald, daß er sich nicht mehr besitzt; sein Vergnügen und sein Verdruß ist seiner Meister worden. Ueberlegung und Vernunft müssen der Empfindung weichen. Bald dreht er sich auf demselben Punkt der Empfindung herum, bald fällt er auf mancherley Nebenvorstellungen, schweift schnell weit aus, und macht uns, durch die anscheinende Unordnung in seinem Gemüthe, stutzen. Diese Unordnung aber ist immer mit großer Lebhaftigkeit der Vorstellung begleitet, bringet starke und kühne Gedanken und sehr lebhafte Bilder hervor, die den Zuhörer in Verwundrung setzen.

Dieses sind also die Hauptkennzeichen, wodurch sich das Gedicht von jeder andern Rede unterscheidet. Da sie von mancherley Art sind, jede Art aber viel Grade zuläßt, so entsteht daher eine große Mannigfaltigkeit in der Form und Beschaffenheit der Gedichte, bey einerley Inhalt.

Mehr oder weniger Züge von diesem Charakter müssen sich nothwendig in jedem Gedichte zeigen, das seinen Ursprung in einer poetischen Gemüthslage des Dichters hat. Da aber manches Gedicht blos aus Nachahmung entstanden, und der Dichter sich durch Zwang in jene Gemüthsfassung setzet, den Ton und die Sprache der natürlichen Poesie nach Regeln bildet: so geschieht es auch, daß bisweilen Werke hervorkommen, die nur den äußerlichen Schein der Gedichte haben; daß ein vermeinter Dichter einer ganz gemeinen Rede, etwas von dem Kleide der Dichtkunst anzieht. Dadurch aber werden solche Werke deßwegen nicht zur Würde der Gedichte erhoben; sie sind vielmehr Mißgebuhrten, die zu gar keinen natürlichen Gattungen der Rede können gerechnet werden. Es wird auch dem schlauesten Kopf selten gelingen, wenn er würklich nicht in poetischer Fassung ist, seine Rede so zu verfertigen, daß sie alle natürlichen Kennzeichen des Gedichts an sich habe. Nur das Gedicht kann vollkommen werden, das von einem würklich dichterischen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener, poetischer Laune entworfen, und nach den Regeln der Kunst mit feinem Geschmak ausgearbeitet worden.

Es erhellet aber aus diesen über den Ursprung und die natürlichen Kennzeichen des Gedichts gemachten Anmerkungen, daß das, was wir die

die poetische Laune genennt haben, die eigentliche Quelle der Dichtkunst sey. Soll das Gedicht einigen Werth haben, so muß diese Laune eine merkwürdige Veranlassung haben; denn schwache Gemüther von lebhafter Einbildungskraft, werden oft durch kindische Veranlassungen in Laune gesetzt; aber wer giebt sich die Mühe darauf zu achten? Hiernächst aber muß diese Laune durch Beredsamkeit unterstützt werden; denn wer das, was er denkt oder fühlt, nicht mit Leichtigkeit sagen kann, der kann wol unser Auge, aber nie unser Ohr auf sich ziehen: also muß der Dichter auch ein beredter Mann seyn, er muß Leichtigkeit und Reichthum des Ausdruks haben. Endlich aber müssen beydes Laune und Beredsamkeit von Verstand und Genie unterstützt werden. Die launige und fließende Rede muß Gedanken und Empfindungen vortragen, die etwas ungemeines, wichtiges und großes haben, die, wie Horaz sich ausdrükt, des so weit geöffneten Mundes und des vollen Tones würdig seyen; digna tanto hiatu! Sonst wird der Dichter lächerlich; denn sein Ton und Ausdruk kündiget allemal etwas Merkwürdiges an. Dadurch giebt sich jeder Dichter für einen Mann aus, dem jedermann ein aufmerksames Ohr leihen soll, als einem Menschen, der etwas Wichtiges vorzutragen hat. Darum sagt Horaz mit dem größten Recht, daß weder Götter noch Menschen dem Dichter erlauben dürfen, mittelmäßig zu seyn, weil bey der großen Veranstaltung das Mittelmäßige höchst unerträglich wird. Betrügt er unsere Erwartung, indem er uns in seinem begeisterten Ton alltägliche Dinge sagt, so verdient er, daß man ihn von der Scene wegjage.

Dieses wird hinreichend seyn, den wahren Charakter des Gedichts fest zu setzen, und jedem Menschen von einigem Nachdenken die Grundsätze an die Hand zu geben, nach welchen ein Gedicht zu beurtheilen ist.*) Man wird auch daraus abnehmen können, daß ein vollkommenes Gedicht nichts sehr gemeines, das man überall antrifft, seyn könne; weil nur die ersten und besten Köpfe einer Nation alles haben können, was von einem wahren Dichter kann gefodert werden. Mit diesen Grundsätzen versehen, wird ein verständiger Mann von den Gedichten, die bey einem Volke, wo die schönen Künste zur Mode geworden, in so reichem Ueberfluß vorhanden sind, leicht die wenigen guten aussuchen, und die übrigen, wie niedriges Gesträuch, das um eine hohe Eiche herumsteht, aus dem Wege zu räumen und zum Verbrennen in Bündel zu fassen wissen.

Man hat verschiedentlich versucht, die mancherley Gattungen und Arten der Gedichte in ihre natürlichen Classen und Abtheilungen zu bringen, sich aber bis dahin noch nicht über den Grundsatz vereinigen können, der die Abzeichen jeder Art bestimmen soll. Von großer Wichtigkeit möchte auch die beste Eintheilung der Dichtungsarten nicht seyn, wiewol man ihr auch ihren Nutzen nicht ganz absprechen kann.

Einer der neuern französischen Kunstrichter, **) der wegen seiner fließenden und artigen Schreibart in Deutschland vielleicht zu viel Eingang gefunden, stellt sich an, als ob die Eintheilung der Gedichte in ihre natürlichen Gattungen die leichteste Sache von der Welt sey. Aber einer seiner deutschen Uebersetzer hat ihn auf dieser Stelle in seiner Blöße gezeigt. †)

*) S. Dichter; Dichtkunst; Gedanken.

**) Batteux.

†) S. Schlegels Abhandlung von der Eintheilung der Poesie in dem II Theil seiner Uebersetzung des Batteux.

Die Alten haben sich hierüber eben nicht viel Mühe gegeben. So wie das Genie ihrer Dichter die verschiedenen Gattungen der Gedichte hervorgebracht hatte, gaben sie ihnen Namen, ohne sich viel darum zu bekümmern, die innerlichen Kennzeichen jeder Gattung zu bestimmen. Einige Arten erhielten ihren Namen blos von der äußern Form, andre von dem Inhalt. Doch ist Aristoteles, nach seiner Art, hierüber subtil und methodisch, obgleich seine Eintheilung zu nichts dienen kann. Da er das Wesen des Gedichts in der Nachahmung setzt, so bestimmt er die Gattungen desselben aus der Beschaffenheit der Nachahmung, und bekömmt dreyerley Gattungen. Die erste wird durch die Instrumente der Nachahmung bestimmt; die andre durch den Gegenstand der Nachahmung; und die dritte durch die Art der Nachahmung.

Die Instrumente der Nachahmung sind die Sprache, die Harmonie und der Rhythmus; und der Philosoph bestimmt verschiedene Arten des Gedichts dadurch, daß sie eines oder das andre, oder mehrere Instrumente der Nachahmung brauchen. Die Epopee macht nach seinen Begriffen eine besondere Gattung aus, weil sie blos die Sprache zum Instrument der Nachahmung braucht. Die lyrische Art wird dadurch bezeichnet, daß sie Sprache, Rhythmus und Harmonie braucht u. s. f. Es ist aber hieraus schon hinlänglich abzunehmen, daß aus diesen Subtilitäten wenig Nutzen zu ziehen sey.

Vielleicht könnte man eine fruchtbarere Eintheilung der Gedichte in die Hauptgattungen, aus den verschiedenen Graden der dichterischen Laune hernehmen, und dann die untern Arten aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte. Man würde zum Beyspiel finden, daß das lyrische Gedicht allemal ein von gedachter Laune, sie sey sanft oder heftig, ganz durchdrungenes Gemüth voraussetzet, und daß es durchaus in einer Art von Schwärmerey müsse gemacht werden. Die Heftigkeit der Schwärmerey, würde ein Kennzeichen der hohen Ode, das Sanfte derselben der Charakter des Liedes, seyn können, u. s. f. Eine abwechselnde Fassung, die durch alle Grade durch abgeändert wird, die meiste Zeit aber nur mit mittelmäßiger Stärke anhält, macht den Charakter der hohen Epopee und der Tragödie aus. Allein, wie gesagt, es verlohnet sich vielleicht der Mühe nicht, dergleichen Eintheilung zu suchen.

Die Hauptgattungen der Gedichte sind die lyrischen, die dramatischen, die epischen und die lehrenden oder unterrichtenden Gedichte. Da aber jede Gattung wieder Arten von sehr verschiedenem Charakter unter sich begreift, so kann man in Bezeichnung der Hauptgattungen eben nicht sehr methodisch verfahren. Wir haben jede besondere Art unter den gewöhnlichen Benennungen derselben weiter einzutheilen, und ihren Charakter so gut, als sich thun ließ, anzugeben versucht.*)

* *

Was eigentlich Gedicht ist und heißt, wodurch es sich von Prosa unterscheidet, u. d. m. haben natürlich alle, welche von der Dichtkunst überhaupt handeln, zu bestimmen gesucht; von diesen führe ich nur an, Remond de St. Mard (sur la poesie en général, ses usages, ses bornes, son établissement, et sur ce qu'elle a de commun avec la prose, in s. Poetique prise dans ses sources, Oeuvr. B. IV. S. 1 u. f. Amst. 1749. 18.) — Louis Racine (De l'essence de la poesie, in seinen reflex. sur la poesie, Par. 1747. 18. S. 54.) — Batteux (das 2te,

*) S. Lyrisch; Heldengedicht; Lehrgedicht u. s. w.

2te, 3te, 4te, 5te und 6te Kap. des ersten Artikels des dritten Abschn. im 1ten Th. B. 1. S. 133 u. f. der 4ten Aufl.) — Marmontel (De la poesie en général, das 1te Kap. S. 39. in seiner Poetique, Par. 1763. 8.) — Hurd (Ueber den Begriff von Poesie überhaupt, die erste seiner Abhandl. bey der Epistel an die Pisonen, B. 2. S. 1. der deutschen Uebers.) — — Hugh Blair (Nature of poetry . . . . 38te der Vorlesungen über Rhetorik und sch. Wissensch. B. 2. S. 311 u. f.) — — Joh. Ad. Schlegel (Von dem höchsten Grundsatze der Poesie, und von der Eintheilung der Poesie, zwey Abhandlungen bey s. Batteux S. 185 u. f. der 3ten Aufl.) — J. J. Engel (Von dem Gedicht überhaupt, und von den verschiedenen Dichtungsarten; die beyden ersten Hauptstücke seiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten S. 1 u. f. S. auch dessen Abhandlung über Handlung, Gespräch und Erzählung, im 16ten B. S. 177 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften.) — J. J. Eschenburg (Entwurf einer Theorie u. Litteratur der sch. Wiss. S. 35 u. f.) — — Eben diese Materie zum Theil ist ferner in folgenden einzeln Schriften untersucht: Le Mont Parnasse, ou de la préférence entre la prose et la poesie, par Pierre de Bresche, Par. 1663. 4. — Dissertat. où l'on prouve qu'il ne peut y avoir de poëme en prose, par Cl. Fraguier, in dem 8ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Lettre critique sur le temple de Gnide (wo denn auch die Frage untersucht wird, ob es Gedichte in Prose geben könne von Hrn. Bosc.) Par. 1725. 12. — Discours sur la Tragédie, à l'occasion d'Oedipe, von Houdard de la Motte gegen versificirte und gereimte Trauerspiele, und Suite des reflex. gegen Voltaire's Vertheidigung derselben in der Vorrede desselben zu s. Oedip, im 4ten B. S. 376. s. W. Par. 1754. 12. — Ode en Faveur des vers contre la prose, par Jean Frcs. Leriget de la Faye und reflex. sur cette Ode von Houdard de la Motte, im 1ten Th. S. 531. s. Werke, Par. 1754. 12. — Discours en faveur des traductions des Poetes en vers, von Fr. Gacon, in der Vorrede seiner versificirten Uebersetzung des Anacreon und der Sapho, Rotterd. 1712. 12. — S. übrigens den Artikel **Reim**. — —

Auch werden hier noch die besondern, entweder als eigentliche, specielle Anweisungen zum Dichten in den verschiedenen neuen Sprachen geschriebenen, oder Untersuchungen über die Eigenheiten der Poesie irgend eines neuern Volkes, in Rücksicht auf Sprache, enthaltende Werke an der schicklichsten Stelle stehen, als für die **Italiener**: Versi e regole della nuova poesia Toscana, Rom. 1539. 4. (Enthält die Vorschriften der von Tolomei 1539 zu Rom gestifteten Academia della nuova Poesia, welche darauf ausgieng, den Hexameter und Pentameter der Alten in die Poesie der Italiener einzuführen.) — Instituzioni all comporre in ogni sorte di rima (con un discorso della pittura) . . di Mar. Equicola, Mil. 1541. 4. Ven. 1555. 4. — Il Poeta, von dem Conte Matteo di San Martino, bey seiner Grammatik, Rom 1558. 8. — Trattato del modo di comporre in Versi Italiani . . . di Girol. Ruscelli, Ven. 1559. 8. — In den Osservazioni della volgar Lingua des Lud. Dolce, Ven. 1563. 12. handelt das 4te Buch Della volgar Poesia, e del modo ed ordine di comporre diverse maniere di rime. — Arte del verso Italiano . . . di Tom. Stigliani, Rom. 1658. 8. — Poetica Toscana . . . . di Gius. Gaet. Salvadori, Nap. 1691. 12. — Introduzione alla volgar Poesia . . . da Giov. bat. Bisso, Palermo 1749. 12. Rom. 1777. 12. — — Für die **Franzosen**: L'Art de Rhetorique pour apprendre a ditter et rimer en plusieurs manières, 4. (ohne Druckort und Jahrz.) — La manière de faire des vers en françois . . . par feu Jacq. de la Taille. . . Par. 1573. 8. — L'Academie de l'art poetique, où . . . . sont vivement eclaircis et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et par-

parfaite connoissance de la poesie françoise, par Pierre de Deimier, Par. 1610. 8. — Art poetique divisé en trois parties, l'invention, disposition, et elocution, par Esprit Maubert, in s. Marguerites poetiques, tirées des plus fameux Poetes françois . . . reduites en lieux communs . . . Lyon 1613. 4. — Introduction à la poesie, Par. 1620. 12. — L'Escole des Muses, dans laquelle sont enseignées toutes les règles qui concernent la poësie (versification) françoise, par le Sr. C. (Guill. Colletet) Par. 1656. 12. — Traité de la versification françoise, von Cl. Lancelot, bey s. Traités sur la poësie latine etc. Par. 1663. 12. — Traité de la poesie françoise, par le Pere (Michel) Morgues, Par. 1684. 12. mit Zusätzen von Brumoy, Par. 1724. 12. — La versification françoise, où il est parlé de l'origine de la rime, et de la manière de bien faire et de bien tourner les vers . . . par Pierre Richelet, Par. 1671. 12. (Auch, Auszugsweise, vor s. Dict. de rimes) — L'art de la poesie françoise . . . par le Sr. A. Pherotée de la Croix, Lyon 1694. 12. — Le Parnasse Cavalier, ou la manière de faire très bien . . . toutes sortes de vers françois . . . par Mr. Fiot. 4. (ohne Druckort und Jahrsz.) — Règles de la poesie françoise, avec des observat. critiques sur les règles de la versification franc. . . . par Mr. L. Z. B. de Chalons, Par. 1716. 12. — Abrégé des règles de la versification françoise, par Jos. de Mervesin, bey seiner histoire de la poesie françoise, Amst. 1717. 12. — Traité de la versification . . . franc. der 4te Theil der Règles pour la langue . . . franc. . . . par Mr. (Dionys.) Gaullyer, Par. 1718. 12. — Abrégé nouveau des règles de la poesie françoise (von Cl. Büffier, bey seiner Grammatik) Par. 1714. 12. — Abrégé des règles de la versification franc. par Mr. Restaut, bey s. Principes generaux et rais. de la Grammaire franc. Par. 1732. 12. — Traité de la Prosodie françoise, par Mr. l'Abbé d'Olivet, P. 1736 u. 1767. 12. 2 B. — — Für die Engländer: Art of Poetry . . . by Ed. Byshe, Lond. 16 . . . 8. — Für die Deutschen: Ich führe die, bey dem Art. Dichtkunst S. 458. a versprochenen mir noch bekannten deutschen Anweisungen zum Dichten, so elend sie immer größtentheils auch seyn mögen, hier an, weil man aus ihnen wenigstens den Begriff, welchen man zum Theil mit Gedicht verbunden hat, sich abstrahiren kann: Joh. Pet. Titzens zwey Bücher von der Kunst, hochdeutsche Verse und Lieder zu machen, Danzig 1692. 8. — Joh. Heinr. Hadewigs wohlgegründete deutsche Verskunst, Bremen 1660. 8. — Der deutsche Poet, durch Kurandern (Balth. Kindermann) Wittenb. 1664. 8. — Alb. Myllers Einleitung zur deutschen Vers- und Reimkunst, Helmst. 1675. 8. — Joh. Lud. Praschens gründliche Anzeige von Fürtreflichkeit und Verbesserung deutscher Poesie, Regensb. 1680. 12. — Fried. Redtels nothwendiger Unterricht von der deutschen Verskunst, Stettin 1704. 8. — Menantes allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie, Hamb. 1707. 8. — Dan. Heinr. Arnolds Versuch einer systematischen Anleitung zur deutschen Poesie überhaupt, Königsb. 1732. 8. — J. B. Basedows Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit, Koppenh. 1756. 8. — Joh. Heinr. Fabers Anfangsgründe der schönen Wissensch. zum Gebrauch seiner academischen Vorlesungen, Maynz 1767. 8. —

Gedrükt.

(Baukunst.)

Ist eigentlich dasjenige, was durch eine zu stark aufliegende Last, aus seiner gewöhnlichen Form gekommen ist. Man braucht aber das Wort in der Baukunst in einem doppelten Sinn, als ein Kunstwort.

Man nennet gedrükte Bogen diejenigen, die entweder nur einen kleinen Theil des halben Zirkels, welcher der volle Bogen genennt wird, ausma-

ausmachen, und folglich nur niedrig sind, oder die eine niedrige elliptische Form haben. Aber auch dasjenige wird bisweilen gedrükt genennt, was unter einem guten Verhältniß zu niedrig ist, und also eingedrükt, oder niedergedrükt scheinet.

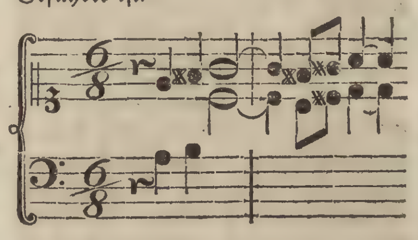
Gefährte.

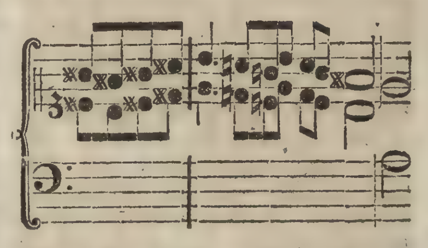
(Musik.)

Ist in der Fuge ein kurzer melodischer Satz, der den Hauptsatz, so oft dieser gesungen oder wiederholt worden, in einer andern Stimme, und (nach alter Art zu sprechen) in einer andern Tonart wiederholt oder nachahmet.*) Also tritt der Gefährte allemal am Ende des Führers ein, und hat seinen Gesang in der plagalischen Tonart, wenn der Führer die authentische hat, und umgekehrt.

Es ist im Artikel Fuge angemerkt worden, daß der Gefährte dem Führer so ähnlich seyn müsse, als es sich, ohne den Ton zu verletzen, thun läßt. Eine völlige Aehnlichkeit ist sowol wegen der verschiedenen Lage des Mi Fa, als wegen des verschiedenen Umfangs im Führer und Gefährten, nicht allemal zu erhalten. Denn wenn der Führer seinen Umfang von der Tonica bis zur Dominante z. E. von C bis G hat, so bleibet dem Gefährten nur der Raum von der Dominante zur Octave der Tonica, z. E. von G bis c übrig und also ein Ton weniger; denn, wenn er auch den Umfang einer Quinte nehmen, und in D dur schließen wollte, so würde dadurch der Ton C ganz zernichtet.

Man hat große Vorsichtigkeit nöthig, daß man mit dem Gefährten nicht aus dem Ton herauskomme. Diese Vorsichtigkeit ist vornehmlich im Anfang der Fuge nothwendig, bis der Ton dem Gehör vollkommen eingeprägt ist. Denn wenn dieses einmal geschehen ist, so kann man in dem Führer schon etwas mehr Freyheit mit Einmischung fremder Töne nehmen. Wenn z. E. in einer Fuge der Führer in A mol angefangen, und den Gesang bis in die Dominante E fortgeführt hätte, so muß anfänglich der Gefährte mit E anfangen, und dem Führer so ähnlich als möglich nachsingen, aber doch nur bis a steigen. Ist aber einmal die Tonart recht festgesetzt, so kann denn der Gefährte auch wol bis h steigen, und dadurch seinen Gesang dem Gesang des Führers ganz ähnlich machen, wie hier, wo die untere Stimme der Führer, die obere der Gefährte ist.





Aber, wie gesagt, dieses geht erst alsdenn an, wenn der Gesang schon eine Zeitlang gedauert hat und der Ton völlig eingeprägt ist.

Es ist eine allgemeine Regel, daß der Gefährte seinen Gesang eine Quinte oder Quarte höher oder tiefer anfangen und enden müsse, als der Führer. Da nun der Führer in jedem Intervall von seiner Tonica anfangen kann, so hat auch der Gefährte so viel verschiedene Anfangsnoten. Man hat eine Fuge von dem alten Bach,

*) S. Fuge.

Bach, aus dem Fis dur, da der Führer in der großen Septime und der Gefährte eine Quinte höher, und also im Tritonus des Hauptones anfängt. Einen sehr umständlichen Unterricht von der Beschaffenheit des Gefährten findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

Gegenbewegung.

(Musik.)

Eine von den drey Arten, nach welchen in zwey Stimmen die Fortschreitung des Gesanges geschieht, nämlich die, da die eine steiget, indem die andre fällt. Diese Bewegung ist in gewissen Fällen nothwendig, um verbotene Octaven und Quinten zu vermeiden. *)

*) S. Fortschreitung.

Gegend.

(Mahlerey.)

Es scheinet, daß dieses Wort einen besondern Theil einer Landschaft ausdrüke, der sich durch einen eigenen Charakter unterscheidet. Man sagt eine wilde, rauhe, einsame Gegend. Die Landschaft würde aus mehrern Gegenständen bestehen können; die Gegend selbst aber würde blos aus ihren einzeln Theilen, als Felsen, Bäumen, ꝛc. bestehen.

Von den Gemählden, die man Landschaften nennt, würden also nur diejenigen den Namen der Gegenden tragen, die eingeschränkte, und blos dergleichen einzele Scenen vorstellen, die wir Gegenden nennen, als Wasserfälle, von Felsen eingeschlossene Plätze und dergleichen: diejenigen aber, die weitere Aussichten von verschiedenen Gründen vorstellen, würden den Namen Landschaften im eigentlichen Sinn behalten. In diesem Sinn würde man sagen, Berghem, Teiniers, Waterloo, haben meistentheils Gegenden; Breúgel, Claude Lorrain, Swaneveldt, haben meistentheils Landschaften gemahlt.

Gegenden, wenn sie gut gewählt und mit gehöriger Kunst gemahlt sind, haben etwas stark anziehendes: und in der leblosen Natur ist nichts, das uns interessanter vorkömmt. Jede Gegend ist einsam; aber bey diesem allgemeinen Charakter kann eine große Verschiedenheit des Empfindsamen statt haben. Es giebt fürchterliche, schrekliche, melancholische, fantastische, reizende, bezaubernde Gegenden. Eine gemahlte Gegend kann demnach mancherley und große ästhetische Kraft haben. Wer etwa eine kleine sittliche Scene vorstellen will, und dazu eine dem Charakter des Stüks gemäße Scene ausgesucht hat, der kann dadurch Gemählde von großer Kraft erhalten.

Die Kenntniß seltsamer, interessanter und wol charakterisirter Gegenden, dienet auch zu der Gartenkunst, weil die Anbringung solcher Scenen den Gärten die größte Schönheit giebt. *)

*) S. Gartenkunst.

Gegendruk.

(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, welche durch das Abdruken von einer andern entstanden ist. Wenn man z. B. einen frisch gemachten Kupferabdruk, indem die Farbe noch naß ist, auf ein weißes angefeuchtetes Papier legt und mit beyden noch einmal durch die Presse fährt, so drukt sich von dem rechten Kupferblatt alles auf das andre Papier ab, wiewol die Farbe in diesem Gegendruk viel schwächer wird, als sie in dem ersten von der Kupferplatte gemachten Abdruk war.

Auf eben diese Weise kann man von einer mit Röthel, oder fettem Bley-

Bleystift gemachten Zeichnung einen Gegendruk machen, wenn man ein feuchtes Blatt Papier darauf legt. Auf diese Art kann man eine Zeichnung verdoppeln, ohne sie nachzuzeichnen.

Der Gegendruk stellt alles in Vergleichung des Blattes, wovon er gemacht worden, verkehrt vor. Mithin sieht man in einem Gegendruk von einem Kupferblatt die Zeichnung so, wie sie auf der Kupferplatte ist. Er dienet also dem Kupferstecher zu einer leichtern und geschwindern Vergleichung des Abdruks mit der Platte, wodurch er untersucht, ob jeder Zug und Strich sich gehörig ausdruke.

Es werden aber auch Gegendrüke auf die gegründeten Kupferplatten gemacht, damit der Kupferstecher nicht nöthig habe, auf den Grund zu zeichnen. Solche Gegendrüke kommen den Kupferstechern zu statten, die in der Zeichnung selbst nicht stark genug sind. Man zeichnet nämlich erst die Originalzeichnung durch,*) und drükt denn dieselbe auf den Firnis des Kupfers ab. Will man aber, daß die Abdrüke der Kupferplatte die Originalzeichnung nicht verkehrt, sondern auf dieselbe Art vorstellen, so muß man von der Durchzeichnung erst einen Gegendruk machen, und denn diesen auf den Grund der Kupferplatte wieder durchzeichnen. Eine ausführlichere Beschreibung hievon findet man in des Abt Pernetti Dictionnaire portatif im Artikel Contreépreuve.

Gegensatz.

(Schöne Künste.)

Wir drüken mit diesem Wort aus, was man sonst mit dem französischen Wort Contrast bezeichnet, nämlich die Erhebung, oder lebhaftere Würkung eines Gegenstandes, in so fern sie aus der Vergleichung desselben mit einem Gegenstand, der ihm unähnlich ist, entsteht. Der Gegensatz ist also einigermaßen das Gegentheil der Vergleichung. Diese bewürkt die Lebhaftigkeit der Vorstellung durch Aehnlichkeit; der Contrast bewürkt dieselbe durch Unähnlichkeit. Wenn man einen brutalen Menschen neben einem kaltsinnigen und gelassenen zugleich sieht, so wird unsre Vorstellung von der Heftigkeit des einen durch das gelassene Wesen des andern lebhafter. Es ist eine bekannte Regel, daß entgegengesetzte Dinge, neben einander gestellt, sich wechselsweise heben. Opposita juxta se posita magis elucescunt. Denn durch die Gegeneinanderhaltung bekömmt man nicht allein ein Maaß, wornach man die Größe der Gegenstände schätzet, sondern man bekömmt zugleich auch einen Begriff von den nicht vorhandenen oder negativen Eigenschaften der Dinge. In dem vorher angeführten Fall des Gegensatzes würde man nicht nur die Größe der Heftigkeit des einen Menschen, aus dem großen Abstand von dem Kaltsinn des andern, lebhafter fühlen; sondern auch das, was dem heftigen Menschen mangelt, läßt sich aus dem Betragen des sanftmüthigen erkennen.

Hieraus läßt sich überhaupt abnehmen, daß der Gegensatz eines von den ästhetischen Mitteln sey, gewisse Vorstellungen lebhafter zu machen. Alle Künste bedienen sich desselben, wiewol auf verschiedene Weise.

Es giebt dreyerley Arten des Gegensatzes. Die erste Art stellt Gegenstände von entgegengesetzter, einander widerstreitender Beschaffenheit neben einander. Dieses thun dramatische Dichter sehr oft, da sie Personen von entgegengesetzten Characteren zugleich auf die Bühne bringen. Von dieser Art ist der Gegensatz der Elektra und Chrysothemis in

*) S. Abzeichnen.

in der Elektra des Sophokles; der Antigone und Ismene in dem Trauerspiel Antigone desselben Verfassers; und in dem Misanthrope des Moliere der gefällige Charakter des Cleantes, und der strenge, etwas mürrische des Alcests. Eines der vollkommensten Beyspiele dieser Art des Contrasts hat uns Graun in dem Duetto der Opera Cinna gegeben. Dieser Römer wirft der Aemilia mit Heftigkeit das Unglük vor, in welches sie ihn durch ihre Hitze gestürzt hatte; diese aber bittet ihren Fehler auf das zärtlichste ab: er singt Allegro, sie aber Largo.

Zu dieser Art des Gegensatzes rechnen wir auch zwey auf einander folgende, entgegengesetzte Zustände einer einzigen Person; wie die glänzende Glükseligkeit des Oedipus in Theben im Anfange des Trauerspiels, und sein schmählicher Zustand am Ende desselben. Der letztere muß auf jeden Zuschauer um so viel mehr würken, je lebhafter er im Anfang die Herrlichkeit dieses Königs gesehen hat. Hieher gehört auch der ausnehmende Contrast in Thomsons Tancred und Sigismunda, da Tancred den Vater seiner Geliebten, den er kurz vorher mit aller ersinnlichen Zärtlichkeit geliebet und auf das kindlichste verehret hatte, jetzo auf das heftigste mißhandelt. Durch diesen Gegensatz wird die Scene äusserst tragisch. Eben diese Würkung thut ein Gegensatz von gleicher Art in der Hekuba des Euripides. Man sieht im Anfange des Trauerspiels diese gefangene Königin auf das äusserste gegen den Agamemnon erbittert; sie verabscheuet ihn, als den Mörder ihrer Tochter: bald hernach aber, und nachdem ihre Tochter würklich geopfert worden, nimmt sie zu diesem verabscheueten Mann ihre Zuflucht, nennt ihn ihren Erretter, und flehet ihn um Hülfe gegen den Polymestor an, der ihren Sohn auf die schändlichste Weise umgebracht hatte.

Nicht weniger vollkommen, und von derselben Art ist der Gegensatz, den Graun in obbemeldter Oper in der Arie O numi consiglio angebracht hat. Man sieht die Aemilia anfänglich halbrasend über die Gefahr ihres Geliebten. Sie fängt nach einem heftigen Recitativ in voller Wuth an zu singen und die Götter um Hülfe anzuflehen: aber plötzlich entfällt ihr aller Muth, die Hitze legt sich, und verwandelt sich im andern Theile der Arie in eine schmachtende Angst.

Die zweyte Gattung des Gegensatzes besteht in der Nebeneinanderstellung solcher Gegenstände, die nicht entgegengesetzte, sondern in derselben Art unähnliche Eigenschaften haben. Dazu gehören die beständigen Gegensätze der Helden des Homers. Alle sind tapfer, aber ihre Tapferkeit ist von sehr verschiedener Art. Diomedes hat eine ganz andre Tapferkeit als Ajax, Achilles ist ein Held von einer andern Art als Hektor. Und eben so hat es Milton mit seinen gefallenen Engeln gemacht. Alle sind von teuflischer Bosheit, aber einer anders als der andre; jeder hebt den andern, wenn man sie neben einander stellt. Dieses ist die Gattung des Gegensatzes, welche den Mahlern vorzüglich empfohlen wird, wenn man ihnen rathet, die Stellungen, Bewegungen und Charaktere ihrer Figuren abzuändern, und insonderheit, die, so nächst an einander stehen, in ihrer Art verschieden zu machen.

Die besondere Würkung dieses Gegensatzes besteht in der Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit. Hiernächst aber heben sich auch die entgegengesetzten Dinge wechselsweise. Eines bestimmet die Beschaffenheit des andern näher, man unterscheidet jeden einzeln Umstand besser, da man

bey

bey gleichen Wesen eine Ungleichheit in den zufälligen Stüken bemerkt. So hebt die ansehnliche Gestalt und die sanfte Farbe der Lilie die feurige Schönheit der Tulpe; und die Weintraube mit den vielfältigen Gruppirungen ihrer Beeren erhebt die einfache Gestalt des Apfels. Das schönste Beyspiel dieses Gegensatzes giebt uns die corinthische Säule, wo alle Theile zwar regelmäßig, gegen einander wol abgemessen, und schön sind; aber die beständige Abwechslung des Ekigten mit dem Runden, des Flachen mit dem Gebogenen, des Glatten mit dem Geschnitzten, des Einfachen mit dem Verzierten, eine vollkommen angenehme Würkung thut.

Die dritte Art des Gegensatzes setzt Dinge von einer Art, die nur in Graden von einander verschieden sind, neben einander, um den höchsten Grad, der über den Ausdruk wäre, fühlbar zu machen. Dieses Kunstgriffs hat sich Homer in Absicht auf den Achilles bedienet. Er hat die Tapferkeit andrer Helden, des Ajax, Diomedes, Hektors und andrer so beschrieben, daß es schwer oder gar unmöglich war, den Achilles unmittelbar größer zu schildern. Was konnte er von ihm sagen, das stärker war, als er von jenem schon gesagt hatte? Er fiel also darauf, sie gegen einander zu setzen. Bey den größten Thaten, welche die Griechen thun, sehnen sie sich nach dem Achilles. Diesen Hauptshelden bringt er uns immer, bey den größten Thaten, vor das Gesicht, als einen, der noch weit größere Dinge thun würde. Diese Gattung des Gegensatzes bringt oft das Erhabene hervor. Man stellt uns das Größte vor, das gedacht werden kann, und setzt noch etwas darneben, das weit größer ist. So stellen uns oft die heiligen Scribenten die fürchterliche Macht der Elemente, des Sturmwindes, des brausenden, alles überwältigenden Meeres vor, und ein einziges Wort, oder einen einzigen Wink der Allmacht dagegen, dadurch jene fürchterliche Macht auf einmal zu Boden geschlagen wird. Von dieser Art ist auch das Erhabene durch den Gegensatz beym Virgil, da Nepkun durch ein Wort das gräuliche Brausen der Sturmwinde legt.

Der Gegensatz ist ein Mittel die Sachen zu vergrößern, oder zu verkleinern, oder überhaupt ihnen Nachdruk zu geben. Er kann einen höhern Grad des Traurigen, und des Lustigen oder Lächerlichen hervorbringen, und so gar das Erhabene würken. Dieses fühlt man, wenn Horaz von der Europa sagt:

> Nuper in pratis studiosa florum et
> Debitae Nymphis opifex coronae,
> Nocte sublustri nihil astra praeter
> Vidit et undas. *)

Von dem Nachdruk und der Vergrößserung durch Gegensätze kann auch folgende Stelle desselben Dichters **) uns zum Beyspiel dienen. Er will die übertriebene Pracht und den unvernünftigen Aufwand der Römer, in Absicht auf ihre Landgüter, Gebäude und Lustgärten lebhaft vorstellen, und bewürkt den größten Nachdruk durch beständige Gegensätze.

> Jam pauca aratro jugera regiae
> Moles relinquent. — —
> — — Platanusque celebs
> Evincet ulmos: tum violaria et
> Myrtus et omnis copia narium
> Spargent olivetis odorem
> Fertilibus domino priori.

Er stellt das Pflügen der fruchtbaren Felder der Verderbung derselben durch ungeheure Gebäude, das Pflanzen des unnützen und unfruchtbaren Platanus dem mit Weinreben bela-

*) L. III. od. 27.

**) Od. II. 15.

beladenen Ulmenbaum, die bloßen dufthauchenden Gärten den fruchtbaren Baumgärten entgegen, und giebt dadurch seinen Gedanken von der übertriebenen Ueppigkeit einen großen Nachdruk. Eben so bedienet sich Virgil eines Gegensatzes, um die Hoheit und Würde der Römer über andre Völker desto lebhafter fühlen zu machen:

Excudent alii spirantia mollius aera;
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus:
Tu regere imperio populos Romane memento,
Hae tibi erunt artes. *)

Wie der Gegensatz das Tragische verstärke, haben wir schon oben an einigen Beyspielen gesehen; folgende verdienen noch besonders überlegt zu werden. In dem Philoktet des Sophokles merkt der Chor aus der Nähe einer seufzenden Stimme, daß dieser unglükliche Held, den er sucht, nicht fern seyn könne, und sagt deßwegen: Er kömmt; aber nicht wie die Schäfer, deren Ankunft der Ton der Flöte verkündiget; — ihn meldet ein schmerzhaftes Stöhnen, als wenn er sich an einen Stein gestoßen hätte. Durch diesen Gegensatz, da dem Philoktet, der eine einsame Insel bewohnte, Schäfer entgegen gestellt werden, deren freudigen Aufzug man von weitem durch den lieblichen Ton der Flöte vernimmt, da er hingegen seine Ankunft durch Seufzen und Stöhnen verräth, wird sein Zustand weit trauriger. Eben diese Würkung zur Vermehrung des Tragischen hat Euripides in der Iphigenia in Aulis, durch eine ganz besondere Art des Gegensatzes erhalten, da er dem würklichen Elende der Iphigenia, die es noch nicht wußte, ihre vermeinte Glükseligkeit entgegensetzt. Als Clytemnestra mit ihrer Tochter in Aulis ankömmt und aus dem Wagen steigt, wird sie von der Menge glüklich gepriesen. Der Zuschauer aber ist schon von dem Elend, das auf sie wartet, unterrichtet, und fühlt es durch diesen Gegensatz desto lebhafter. Man sieht die liebenswürdige Iphigenia ankommen, um eine Stunde hernach ein Schlachtopfer des Ergeizes ihres Vaters zu werden. Der Chor bewillkommet sie mit folgenden Worten:

O wie herrlich ist das Glük der Großen! Sehet die fürstliche Iphigenia, meine Königin, und die Clytemnestra aus dem vornehmsten Geblüte! Aus was für hohem Stamme beyde entsprossen, und was für lange daurendem Glüke sie entgegen gehen! Bey diesem Freudengesang sieht der Zuschauer schon das Elend dieser so glüklich gepriesenen Personen; und dieses macht einen sehr hohen Grad des Tragischen. Wie wunderbar tragisch ist folgende Vorstellung:

— — und andre
Machten Strik' aus ihren goldfarbigten langen Loken,
Doch zu weit anderm Gebrauch, als der Liebe. *)

Man kann aus diesen Beyspielen hinlänglich sehen, daß glükliche Gegensätze in leidenschaftlichen Gegenständen die höchste Rührung hervorbringen können.

Durch den Gegensatz aber kann eine Sache auch lächerlich und possirlich werden; denn die Vergleichung des Großen mit dem Kleinen ist eine von den Quellen des Lächerlichen, wovon wir in seinem Artikel Beyspiele gegeben haben.

Man kann aber den Gebrauch des Gegensatzes auch leicht übertreiben, und dadurch ins Gezierte fallen. Die Redner und Dichter, die in dem Wahn

*) Aen. L. VI.

*) Noach. IX. Gesang.

Wahn stehen, man könne keinen Charakter, und kaum einen einzeln Gedanken vortragen, ohne ihm einen Gegensatz zu geben, fallen dadurch leicht ins Abgeschmakte. Man muß ihn mit eben der wirthschaftlichen Klugheit gebrauchen, wie andre Würzen der Rede. So wenig man Gleichnisse und mahlende Bilder häufen muß, so wenig soll dieses mit dem Gegensatz der Gedanken und Begriffe geschehen. Er ist nur da nützlich, wo viel darauf ankömmt, daß einzele Gedanken oder Begriffe vollkommen lebhaft oder deutlich werden.

Also müssen Redner und Dichter mit der Figur, die man Antithesis nennt, und die eine blos zur Schreibart gehörige Gattung des Gegensatzes ist, behutsam umgehen.

Dieser Gegensatz ist von dem beschriebenen fast so unterschieden, wie die Metapher von dem Gleichniß. Denn wie in dem Gleichniß, sowol das Bild, als das Gegenbild, jedes besonders beschrieben, in der Metapher aber beyde in einen Gegenstand vereiniget werden: so werden im Gegensatz, den wir beschrieben haben, beyde Gegenstände besonders dargestellt; in der Antithese aber werden sie in einem einzigen Gedanken verbunden, oder der Gegensatz wird gleichsam nur im Vorbeygang berührt. Ein solcher Gegensatz liegt in folgenden Worten: Volvitur ille vomens *calidum* de pectore flumen *Frigidus*, *) da die Wörter calidum und frigidus einander entgegengesetzt werden. Die ganze Schreibart mit solchen kleinen Gegensätzen gleichsam zu verbrämen, wie so viele französische Schriftsteller thun, ist eine dem guten Geschmak ganz zuwiderlaufende Sache. Die Menge kleiner Gegensätze macht, daß man nicht Zeit hat, auf den Zusammenhang der Gedanken Achtung zu geben; indem die Aufmerksamkeit offenbar von der Hauptsache abgezogen, und nur auf einzele Redensarten gelenkt wird.

*) Aen. IX. 414.

Mit Verstand und am rechten Ort angebracht, thut diese Figur fürtreffliche Würkung, wie z. B. in dieser Stelle des Horaz:

— qui *fragilem truci*
Commisit pelago ratem.

Man findet so gar, daß bisweilen eine ganze Reyhe solcher Gegensätze von großen Meistern gebraucht werden, wovon folgendes zum Beyspiel dienen kann: Conferte hanc pacem cum illo bello; hujus praetoris adventum cum illius imperatoris victoria; hujus cohortem impuram cum illius exercitu invicto; hujus libidines, cum illius continentia; ab illo, qui cepit, conditas, ab hoc, qui constitutas accepit, captas dicetis Syracusas. *) Aber selbst Cicero ist hier nicht ohne Tadel. Bey einer so ernsthaften Sache, als die wovon hier geredet wird, sollte der Redner nicht Zeit haben, so viel Antithesen an einander zu hängen. Es würde dem Tone, der hier herrschen sollte, weit angemessener gewesen seyn, wenn nicht das Einzele dem Einzeln, sondern das Ganze dem Ganzen wäre entgegengesetzt worden, wie hier: Quam (legem) non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripuimus, expressimus, hausimus.

* *

Ueber Contrast (und Aehnlichkeit) überhaupt, das 8te Kap. (B. 1. S. 275) von Home's Elements of Criticism (Ausg. von 1769) und einen (etwas magern) Abschnitt in Riedels Theorie, S. 132 — — Von dem Contrast im Drama, s. Diderot, von der dramat. Dichtkunst hinter s. Hausvater, S. 256 des 2ten Theils der Uebers. seines Theaters, 2te Auflage, — und das
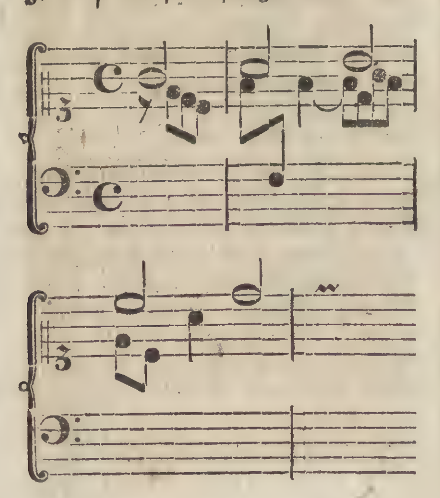
*) Cicero in Verrem Or. IV.

35te und 36te Kap. im 2ten B. S. 385 u. f. von Cailhava's Art de la Comedie — — Von dem Contrast in der Mahlerey, Coypel (Discours prononcés aux Conferences de l'Ac. S. 120 u. f.) — de Piles (Cours de peinture, S. 79. Amst. 1767. 12.) — Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey, S. 247 u. f.) — — Von dem Contrast, im Gartenbau, Hirschfelds Theorie, B. 1. S. 180 u. f. — — Ueber die eigentliche Antithese, unter mehrern, Blair's Lect. B. 1. S. 352.

Gegensatz; Contrasubjekt.

(Musik.)

Ist in der Fuge eine, währendem Gesang des Führers eintretende Zwischenstimme, wovon in dem Artikel Fuge ein Beyspiel zu sehen ist. Es ist eben nicht allemal nothwendig, solche Gegensätze in den Fugen anzubringen, bisweilen aber werden sie nothwendig. Dieses geschieht 1. wenn das Hauptthema oder der Führer so beschaffen ist, daß er den Ton nicht hinlänglich bestimmt, welches bisweilen geschieht, wenn er in der Dominante eines dur Tons anfängt und seinen Umfang eine Octave aufwärts nimmt. Wenn z. E. eine Fuge in C dur so anfienge:



so würde der Hauptgesang noch eher den Ton G dur, als C dur bestimmen. Dieses zu verhindern, dienet der gleich von Anfang eintretende Gegensatz, da die Töne e und c im ersten Takt, und der Ton f im zweyten, sogleich den Ton bestimmen. 2. Auch ist ein Gegensatz nöthig, oder doch sehr gut, wenn eine Fuge mit ganzen Takten und sehr langsam anfängt, da denn ein solches Zwischenspiel das Langweilige des Gesanges unterbricht. 3. Wenn in dem Hauptsatz Pausen vorkommen; denn da in der Fuge der Gesang, wie ein Strohm, in einem fortfließen muß, so muß das Stillschweigen der Hauptstimme durch eine Zwischenstimme bedekt werden. 4. Wenn in dem Hauptsatz, vornehmlich im Anfang, öftere Bindungen vorkommen; denn weil dadurch die Bewegung des Gesanges einigermaßen gestöhret oder verdunkelt wird, so kann dieselbe durch einen Gegensatz wieder merklich und bestimmt gemacht werden.

Jeder Gegensatz muß sich sowol durch die Melodie, als durch die Bewegung von dem Hauptsatz merklich unterscheiden; er muß den Hauptsatz nicht nachahmen, wie der Gefährte, doch muß er aus dem Hauptsatz genommen seyn, weil sonst keine wahre Einheit in dem Stük wäre. Auch muß er so beschaffen seyn, daß er sich in mehr als einen Contrapunkt versetzen lasse, damit man bey jeder Wiederholung des Hauptsatzes eine hinlängliche Abänderung mit dem Gegensatz machen könne.

Geistreich.

(Redende Künste.)

Man kann sich dieses Worts bedienen, wo das Wort witzig, wegen seiner Zweydeutigkeit, nicht bestimmt genug ist. Man hat den Witz in den redenden Künsten so oft übertrieben oder gemißbraucht, daß der

Aus-

Ausdruk witzig, wenn man ihn von der Schreibart braucht, bisweilen einen Tadel enthält. Das Wort Geistreich scheinet von diesem Fleken noch völlig frey zu seyn, und kann für witzig gebraucht werden, wenn man die gute Anwendung des Witzes anzeigen will.

Diesemnach wäre dasjenige Geistreich zu nennen, an dem man in einzeln kleinen Theilen viel scharfsinnige, feine Gedanken und Wendungen entdekt, wodurch die Aufmerksamkeit auch bey Betrachtung des Einzelen beständig gereizt und angenehm unterhalten wird. Das Geistreiche macht einen besondern Charakter in den Werken der Kunst aus, so wie das Pathetische. Nicht jedes schöne Werk der Kunst ist geistreich, so wie nicht jedes pathetisch ist. Vorstellungen, die in ihrem Wesen groß sind, und stark auf die Vorstellungs- oder Empfindungskräfte würken, dürfen nicht geistreich seyn. Dieser Charakter schikt sich für Werke von gemäßigtem Inhalt, der mehr die Einbildungskraft und den Geist, als das Herz beschäfftigen soll. Durch das Geistreiche bekommen sie einen mehrern Reiz. Eine Comödie, ein Lehrgedicht, eine Satyre, auch ein Lied, dem leichten Vergnügen gewiedmet, und andre Werke von dieser Art, können geistreich seyn. Aber eine geistreiche Tragödie oder Elegie würde aus dem Charakter ihrer Art heraustreten.

Gekünstelt.

(Schöne Künste.)

Man nennt dasjenige gekünstelt, darin die Kunst übertrieben, oder zur Unzeit angebracht ist; es sey daß das Uebertriebene in Ueberfluß von Zierrathen, in erzwungenen Schönheiten, oder in zu weit getriebenem Fleiß bestehe. In jedem Werke der Kunst, das einen Werth haben soll, muß uns ein Gegenstand dargestellt werden, der seiner Natur nach unsre Aufmerksamkeit reizt. Wir müssen durch den Gegenstand gerührt oder ergötzt werden. Die Künste stellen uns diese Gegenstände entweder durch gewisse Zeichen dar, nämlich durch Worte und Töne; oder sie bilden einen Gegenstand nach der Aehnlichkeit des natürlichen. In allen Fällen kann man sagen, daß die Künste uns Zeichen darstellen, welche in uns die Vorstellungen der bezeichneten Sachen erweken sollen. Also sind in einem Kunstwerk nicht die Zeichen, sondern die bezeichnete Sache das jenige, was unsre Vorstellungskraft beschäfftigen soll. In Werken, die man gekünstelt nennt, ist mehr in dem Zeichen, als zur Bezeichnung der Sache nöthig ist. Daher wird die Aufmerksamkeit bey solchen Werken von der Sache auf das Zeichen gelenkt, welches der Absicht und Natur der Kunst entgegen ist.

So ist eine Rede gekünstelt, wenn die Gedanken, der Ausdruk und der Ton der Worte mehr Zierlichkeit, Witz und Wolklang haben, als man natürlicher Weise von einem Menschen, der seine Gedanken und Empfindungen in denselben Umständen ausdrüken würde, erwarten könnte. Denn das, was darin zu viel ist, verräth den Künstler, welcher über die Natur hat heraus gehen wollen. Die wahre Kunst ist der richtige Ausdruk der schönen Natur; das Uebertriebene der Kunst oder Gekünstelte giebt der Natur einen Zusatz, der ihr wahres Wesen verstellt.

Weil man also beym Gekünstelten nicht sowol die Natur, als den ihr angehängten Schmuk gewahr wird, so thut es dem Zwek des Werks grossen Schaden, und wird deßwegen widrig. Es hemmt die wesentlichen Vorstellungen, und ist wie Unkraut anzusehen, das die nützliche Saat erstikt, und darum nicht weniger schadel,

det, wenn es schön und frisch wächst. Nam illa, sagt Quintilian,*) quae curam fatentur et ficta atque composita videri etiam volunt, nec gratiam consequuntur, et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant et velut laeto gramine sata strangulant.

Man verfällt aber in das Gekünstelte, sowol wenn man den Endzwek der Künste blos im Ergötzen und Gefallen setzet, als wenn man die Gränzen des Aesthetischen überschreiten will, und niemal genug haben kann. Wer alles auf das Ergötzen hinführen will, der übersieht den eigentlichen Gebrauch der Dinge, und macht Gegenstände, die in ihrer einfachen Natur schätzbar sind und deßwegen gefallen würden, zu Spielsachen und zu Gegenständen der bloßen Einbildungskraft, die alsdenn natürlich denkenden Menschen nicht mehr gefallen können. Die wahren Gränzen des Aesthetischen werden dadurch bestimmt, daß jede Sache dasjenige sinnlich vollkommen sey, was sie seyn soll; und sie werden überschritten, wenn man einer Sache Annehmlichkeiten anhängen will, die ihr Wesen nicht nur nicht vollkommener machen, sondern wol gar verderben. Zu einer vollkommenen Mannsperson gehört allerdings, außer der Männlichkeit und Stärke des Leibes und Gemüths, auch ein gewisses gutes Ansehen. Man übertreibt aber diese Vollkommenheit, wenn man ihm die Schönheit eines Frauenzimmers geben will; und man zerstöhrt sie ganz, wenn man ihm durch Beraubung der Mannheit ein schöneres Ansehen giebt. Dieses thut der Künstler, der seine Werke gekünstelt macht. Hierbey drükt sich Quintilian in folgender Stelle, die sowol auf andre Künste, als auf die Beredsamkeit paßt, fürtreflich aus: Declamationes — — — olim iam ab illa vera imagine orandi recesserunt atque ad solam compositae voluptatem, nervis carent, non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negociatores formae puerorum, virilitate excisa, lenocinantur. Nam ut illi robur atque lacertos, barbamque ante omnia et alia quae natura propria maribus dedit, parum existimant decora: quaeque fortia, si liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipsum orationis virilem, et illam vim stricte robusteque dicendi, tenera quadam elocutionis arte operimus, *et dum levia sint ac nitida, quantum valeant, nihil interesse arbitramur.* Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir spadone formosior erit.*) Die wenigsten Redner erreichen die Vollkommenheit, das, was zur Ueberzeugung dienet, deutlich, kurz und angemessen vorzutragen: mehrentheils verdunkeln sie die wahre Vorstellung der Sache, da sie auf schöne Perioden, oder auf einen witzigen Ausdruk, oder auf eine Musterung und Abwiegung der Sylben und Buchstaben sehen.**)

Das Gekünstelte in allen Theilen der Künste ist ein Fehler, in den die Alten, vornehmlich die Griechen, unendlich seltener gefallen sind, als die Neuern. Es ist unter den römischen Kaisern, sowol in den redenden als bildenden Künsten aufgekommen, nachdem eine bis zur Abscheulichkeit übertriebene Ueppigkeit in der Lebensart, diese Herren der Welt überall von dem natürlichen Gebrauch der Dinge abgeführt hatte. So wie man damals bey den Mahlzeiten kaum mehr daran dachte, dem Leib eine gute Nahrung zu geben, sondern den Geschmak auf die mannigfaltigste Art zu kützeln, so gieng es bey gar

*) In procem. L. VIII.

*) Quint. Inst.

**) S. Sextus Emp. advers. Mathem. pag. 74.

gar allen natürlichen Bedürfnissen. Den Gebrauch der schönen Künste verlor man ganz, und machte sie ebenfalls zu Handlangerinnen der Ueppigkeit. Die natürliche Schönheit, Vollkommenheit und Stärke jedes Gegenstandes der Kunst, wurde durch den gekünstelten Schmuk verdrängt; und viele nehmen jetzo viel lieber diese verfallene Kunst zum Muster, als die edle Einfalt der alten Griechen.

Gekuppelt.

(Baukunst.)

Gekuppelte Säulen nennt man diejenigen Säulen, die so nahe an einander stehen, daß sie mit ihren Capiteelen und Füßen einander berühren. Die alten griechischen Baumeister hatten gewisse Säulenweiten festgesetzt, welche sie für die verschiedenen Fälle, wo Säulen angebracht werden, für die besten hielten. Die geringste war von fünf Modeln, so daß von einem Stamm der Säule zum andern allemal mehr, als eine Säulendike Zwischenraum war. Die gekuppelten Säulen sind also ein Einfall der Neuern.

Vermuthlich sind sie ausgedacht worden, um die Einförmigkeit einer Säulenstellung zu unterbrechen. Die Baumeister mögen gedacht haben, es sey schöner, wenn man, anstatt sechs oder acht Säulen in gleicher Weite aus einander zu stellen, allemal zwey zusammensetze, und also überhaupt nur drey oder vier Hauptzwischenweiten bekäme. Zwey gekuppelte Säulen stellen alsdenn nur eine einzige vor.

Allein in diesem Fall läßt sich für die Zusammensetzung der Säulen kein guter Grund angeben. Da die Last, nämlich das Gebälke, das die Säulen tragen sollen, gleich ausgetheilt ist, so ist kein Grund vorhanden, warum nicht auch die Säulen gleich ausgetheilt seyn sollten. Zudem schadet es dem Ansehen einer Säule, wenn eine andre zu nahe an ihr steht. Das Auge wird nicht mehr ruhig auf ihr stehen bleiben.

Doch kann es Fälle geben, wo die gekuppelten Säulen eben nicht ganz zu verwerfen sind, sondern wol gar nothwendig scheinen. Nämlich in den Fällen, wo eine Säule die ganze Last nicht tragen könnte, und wo die eingeschränkte Höhe nicht erlaubt, sie höher, und folglich diker zu machen. Ein Beyspiel hiervon sieht man an dem Portal des berlinischen Schlosses, das zunächst an der langen Brüke ist. An freystehenden Portalen, wo die Thüren sich blos an Pfeiler anschließen, auf welche man etwa schwere Tropheen setzen, oder die man sonst, in Verhältniß der Höhe, ansehnlich dik machen will, werden auch wol vier Säulen auf einem Postament an einander gekuppelt.

Geländer.

Baukunst.

Eine Art Verzäunung oder Einfassung hoher, oder abgesonderter Pläze in den Gebäuden, damit man nicht über eine gewisse Stelle hinaustrete. Die Oerter, welche mit Geländern umgeben werden, sind freye Gallerien auf Dächern über den Gebälken der Gebäude, Balkone, Fensteröffnungen, die bis auf den Boden heruntergehen, und auch Treppen, in der Absicht, daß man sich daran halten und stellen könne, ohne Gefahr herunter zu fallen.

Sie werden aber auch gebraucht, gewisse Pläze von andern daran stoßenden abzusondern. In dieser Absicht braucht man sie in Kirchen, die Chöre von dem Schiff abzusondern, vor Altären, in Sälen, die Pläze der Throne, Richterstühle oder Lehrstühle von dem übrigen Raum des Zimmers abzusondern, ingleichen vor Alcoven.

Die

Die Geländer dienen an allen diesen Orten zwar zur Verwahrung der Plätze, die sie einschließen, aber auch zugleich zur Zierrath, daher die neuern Baumeister ihre Beschaffenheit aus den Regeln der Baukunst bestimmt haben. Es giebt aber zweyerley Art Geländer, nämlich **Dokkengeländer** oder **Balustraden**, und **Stab-** oder **Blumen-** und **Laubgeländer**, die insgemein von Eisen gemacht werden. Diese werden hauptsächlich zu Treppen und vor die Balkone gebraucht.

Die Dokkengeländer bestehen aus Dokken oder kleinen Säulchen, mit unterzwischen gesetzten Postamenten, alles auf einen durchgehenden Fuß oder Plinthe gesetzt, und mit einem Gesims bedekt. Weil sie hauptsächlich zur Sicherheit gegen das Herunterfallen dienen, so müssen sie wenigstens drittha1b Fuß hoch seyn; an hohen Orten aber werden sie, um ein gutes Verhältniß zum Ganzen zu haben, oft weit höher. Wenn sie um ein Dach gehen, so kann man ihnen die Höhe des Gebälkes, oder wie **Blondel** will, $\frac{1}{6}$ noch darüber geben.

Die Festigkeit dieser Geländer kömmt hauptsächlich von den Postamenten her; diese müssen also nicht allzuweit auseinander stehen. Wenn das Geländer über einem Gebälke steht, das von Säulen unterstützt wird, so ist die Austheilung der Postamente natürlicher Weise so, daß gerade über jeder Säule ein Postament stehe. Hat man keine Säulen, so muß man sie so richten, daß sie, als schwerere Theile, nicht über Oeffnungen, sondern über Pfeilern oder ganzen Mauren stehen. Sonst darf man in Ansehung ihrer Weite aus einander eben nicht die genaueste Sorge tragen, wenn man nur nicht weniger als fünf, und nicht mehr, als 15 Dokken zwischen zwey Postamente setzet.

Oft wird ein Theil des Geländers massiv, oder aus an einander stoßenden Postamenten gemacht, welches insonderheit in sehr massiven Gebäuden geschieht. Auf diese Postamente werden zur Vermehrung der Pracht Vasen oder gehauene Bilder gesetzt; doch läßt man sie sehr oft auch ohne solchen Aufsatz.

Die Dokken selbst werden auf verschiedene Weise gemacht. Insgemein sind es kleine bauchigte Säulchen, deren Rundung durch vier Eken unterbrochen ist.

Die ganze Höhe des Geländers kann füglich in 9 Theile getheilt werden, davon 4 Theile zum Fuß, (wenn nämlich das Geländer über einem großen Gebälke steht,) 4 Theile zu der Höhe der Dokken, und einer zur Höhe des Gesimses genommen werden können. Man setzet sie so weit aus einander, daß zwischen zweyen, wo sie am dikesten sind, wenigstens so viel leeres sey, als die Dike des Halses einer Dokke beträgt.

Diese Geländer verstekken das Dach eines Gebäudes, und geben ihm daher ein besseres Ansehen. Man findet sie an keinen antiken Gebäuden, und Vitruvius gedenkt ihrer nicht. Die flachen Dächer der Alten machten sie auch nicht so nothwendig, als sie uns sind. Vermuthlich haben die Alten zur Verwahrung gegen das Herunterfallen von Dächern massive Brustwehren gemacht.

Von den eisernen Laubgeländern haben wir hier nichts zu sagen, weil sie mehr unter ganz willkührliche Zierrathen gehören, und ein Werk des Schlössers sind. Eine Menge Zeichnungen solcher Geländer kann man bey **Daviller** finden.

* *

Ueber diesen Artikel s. Allgemeine deutsche Bibl. B. 22. S. 84. wo vorzüglich Le Clercs Docken empfohlen — der Artikel, in Ansehung der vergessenen Entrelas berich-

berichtiget — und zu den eisernen Laubgeländern vorzüglich die dazu, von Blondel und Briceux gelieferten Zeichnungen vorgeschlagen werden. — —

Gelenke.

(Zeichnende Künste.)

Die Stellen, da ein bewegliches Glied an ein anderes Glied anschließt. Das Wort wird zwar auch in metaphorischem Sinn genommen; denn man sagt auch von einer steifen Schreibart, sie sey ohne Gelenke. In so fern bedeutet dieses Wort eine leichte Verbindung verschiedener zu einem Ganzen gehöriger Glieder. Was zu diesem Begriff gehört, kömmt weiter unten in dem Artikel, Glied, vor: also wird das Wort hier nur in dem eigentlichen Sinn, da von Gliedern des menschlichen und thierischen Körpers die Rede ist, genommen. Wie die Natur an den Gelenken eine große Kunst bewiesen hat, so ist auch die richtige Zeichnung derselben ein schwerer Theil der Kunst, der zwar kein Genie, aber desto mehr Studium, Fleiß und Uebung erfodert.

Der Zeichner, der nicht eine sehr richtige Kenntniß dieses Theils der Anatomie hat, der die Osteologie genennt wird, kann hier nicht fortkommen. Also sollte jeder Zeichner fleissig bloße Skelette abzeichnen, um sich diesen Theil der Kunst völlig geläufig zu machen. Dazu muß aber auch ein lang anhaltendes Zeichnen, nach lebendigen Modeln von verschiedenem Alter und von verschiedener Leibesbeschaffenheit kommen. Denn die äußere Form der Gelenke ist nach Beschaffenheit des Alters, und der magern oder fetten Leibesbeschaffenheit gar sehr verschieden. Eine Figur, darin, nach der Stellung und übrigen Beschaffenheit der Sache, die Gelenke mit völliger Richtigkeit ausgedrukt sind, bekömmt dadurch ein ungemeines Leben. Wo hingegen in diesem Stüke gefehlt wird, da ist alles übrige der Kunst verloren. Der erste Eindruk, den eine gezeichnete Figur machen muß, ist das Gefühl der vollkommen natürlichen Form, ohne welches der Begriff der Schönheit nie statt haben kann. Das Mangelhafte der natürlichen Form aber empfindet man sogleich, wenn in der Zeichnung der Gelenke etwas versehen ist. Deßwegen muß jeder Zeichner diesen Theil mit der größten Sorgfalt studiren.

Geltung.

(Musik.)

Ist in der Musik die verhältnißmässige Dauer einer Note, oder vielmehr des Tones, den sie bezeichnet. Schon in der Rede beruhet der Wolklang größtentheils auf der verhältnißmässigen Länge und Kürze der Sylben; aber in der Musik, wo der Gang auf das genaueste muß abgemessen seyn, kömmt die Richtigkeit der Bewegung und des Takts fast lediglich auf die genaueste Abmessung der Dauer eines jeden Tones an. Daher müssen die Noten jede Abmessung der Zeit genau ausdrüken.

In den alten Zeiten wurden die Töne blos durch Punkte, oder andre Zeichen (Noten) angedeutet, aus denen man die Höhe der Töne erkennen konnte; die Dauer derselben wurde durch die prosodische Länge der Sylben bestimmt. Damals hatte die Musik weder Takt noch Bewegung, und der Gesang glich einem langsam fortfließenden Strohm, in dessen Lauf man weder Schritte noch Abschnitte wahrnimmt. So bald man aber Takt und Rhythmus in den Gesang einführte, mußten die Noten auch von verschiedener Geltung seyn. Man weis nicht recht, zu welcher Zeit diese, an Geltung verschiedene, Noten erfunden und eingeführt worden sind. Insgemein schreibt man diese Erfin-

dung dem Johann von Muris zu, und setzet sie um das Jahr 1330. Rousseau hält sie, und wie es scheinet aus guten Gründen, für viel älter.*)
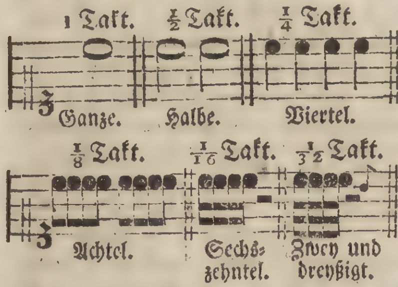
Anfänglich, als man, wie es scheinet, nur noch die Choralgesänge in Noten setzte, waren diese von fünferley Geltung; ihre Figuren, wie sie gegenwärtig geschrieben werden, ihre Namen und Geltung sind, wie hier zu sehen ist:

8 Takte. 4 Takte. 2 Takte. 1 T. ½ T.

Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis. Minima.

Ehemal aber hatte dieselbe Note nicht allemal dieselbe Geltung; denn die Maxima galt bisweilen zwey, bisweilen drey Longas, nach Beschaffenheit des Modi.**)

Man hat sich lange mit diesen fünf Noten beholfen, die auch noch itzt zum gemeinen Choralgesang hinlänglich sind. Aber nachdem die figurirte Musik aufgekommen, brauchte man auch noch mehrere Zeichen der Geltung. Die Noten und ihre Geltung, wie sie gegenwärtig in der figurirten Musik gebraucht werden, sind in dieser Vorstellung zu sehen:



Die Achtelnoten werden auch einmal geschwänzt, die Sechszehntel zweymal geschwänzt u. s. f. genennt.

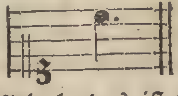
*) Diction. de Mus. Art. Valeur.

**) S. Rousseau Diction. Art. Mode am Ende.

Ordentlicher Weise gehen zwey Achtel auf ein Viertel; man nimmt aber auch bisweilen drey Achtel auf ein Viertel, alsdenn werden sie Triolen genennt.*)

Diese Geltungen bestimmen aber nicht die absolute Dauer, sondern nur die Verhältnisse derselben. Denn der ganze Takt dauert, nach Beschaffenheit der Bewegung, länger oder kürzer; also ist die absolute Dauer aus der Geltung der Bewegung zugleich zu bestimmen. So gilt die zweymal geschwänzte Note zwar immer ein Sechszehntel des Taktes; aber dieses Sechszehntel ist sehr kurz im Allegro, und weit länger im Adagio.

Zur Geltung rechnet man auch den hinter der Note gesetzten Punkt, der denn anzeiget, daß die Note nicht nur ihre Zeit, sondern noch die Hälfte darüber daure. So gielt ein Viertel mit einem Punkt ein Viertel und



noch ein Achtel, das ist drey Achtel des ganzen Takts.

So wie die Noten ihre Geltung haben, so haben auch die Pausen die ihrige. Davon aber ist im Artikel Pause gesprochen worden.

Gemähld.

(Mahlerey.)

Da es uns hier nicht um die Erklärung des jedermann verständlichen Worts, sondern um richtige Begriffe der Sachen zu thun ist, so wollen wir die Beschaffenheit des Gemähldes untersuchen, in so fern es ein Gegenstand der mit Geschmak verbundenen Kunst ist. Sieht man auf den Geschmak, so ist jede Abbildung eines körperlichen Gegenstandes durch

*) S. Triolen.

durch Zeichnung und Farben ein Gemähld, und das Werk einer nicht leichten Kunst; denn es gehört viel dazu, die Formen der Körper so zu zeichnen, daß sie in dem Auge dasselbe Bild machen, das von den Körpern selbst würde gemacht werden, und noch mehr, daß der gemahlte Gegenstand vermittelst der Farben, des Hellen und Dunkeln, dem Auge als ein natürlicher Körper erscheine: aber die Kunst allein macht es noch nicht zu einem Gegenstand des Geschmaks. Soll das Gemähld das Werk nicht einer mechanischen, sondern einer schönen Kunst seyn, so muß der gemahlte Gegenstand mit Geschmak gewählt, und schon an sich, und ohne Rüksicht auf die Kunst, unserer Aufmerksamkeit werth seyn. Wer Gegenstände mahlt, auf denen keines Menschen Auge mit einigem Nachdenken oder einiger Empfindung verweilen würde, kann sich als einen großen mechanischen Künstler zeigen; aber darum ist er kein Schüler der Musen, er ist ein Sohn des Prometheus, nicht des Apollo.

Jedoch kann man nicht in Abrede seyn, daß nicht schon der mechanische Theil der Kunst, der blos auf die natürliche Darstellung des Gegenstandes arbeitet, an sich einen Werth habe, der schon für sich allein die Mahlerey nahe an die schönen Künste bringt. Es ist kein geringes Vergnügen, zu sehen, wie bloße Farben auf einer Fläche, die gar nichts Körperliches hat, so künstlich neben einander gesetzt und in einander gemischt sind, daß man eine würkliche Landschaft, mit Bergen und Thälern, Bächen und Flüssen sieht, daß man lebendige Menschen und Thiere zu sehen glaubet, wo in der That nichts, als eine mit Farbe überstrichene Leinwand ist. Dieses ist eine Art von Zauberey, die uns zwinget, Dinge, die ihrer Natur nach unendlich verschieden sind, für einerley zu halten, *) und die uns das volle Leben in dem völlig Leblosen zeiget. Hätte man das Wesen der schönen Künste blos in Erwekung angenehmer Empfindungen zu suchen, so würde die Mahlerey auch blos des Mechanischen halber, einen ansehnlichen Rang unter ihnen behaupten.

Man kann also das Wesen des Gemähldes darin setzen, daß es sichtbare Gegenstände, die vortheilhaft auf das Gemüth würken, vermittelst Zeichnung und Farben, als ob sie in der Natur vorhanden wären, darstelle. Was durch die vortheilhafte Würkung auf das Gemüth zu verstehen sey, wird anderswo ausführlich erkläret. **) Hieraus lassen sich nun die Eigenschaften des Gemähldes herleiten.

Der Inhalt muß einen Gegenstand vorstellen, der seiner Natur nach interessant ist, der lebhafte Vorstellungen in uns erweket; diese Vorstellungen aber müssen auf etwas Gutes abzielen, so daß der, der diesen Gegenstand mit Aufmerksamkeit betrachtet, etwas dabey gewinnt.

Die Anordnung der Theile muß so beschaffen seyn, daß nur eine einzige bestimmte Hauptvorstellung aus dem Gemähld entsteht, wozu jeder Theil nach seiner Beschaffenheit das seinige beyträgt. Das Auge muß ohne Ungewißheit sogleich auf die Hauptsache, als den Mittelpunkt der ganzen Vorstellung geleitet werden, und die Theile müssen eine solche Abhänglichkeit und Unterordnung unter einander haben, daß jeder die Vorstellungskraft zum Behuf des Ganzen unterstützet, und in der vortheilhaftesten Ordnung von einem zum andern leitet. Es muß nirgend etwas Müßiges, oder Ueberflüßiges, vielweniger etwas, das die klare

 und

*) S. Aehnlichkeit.
**) S. Kunst.

und bestimmte Vorstellung des Ganzen schwächet oder hindert, vorhanden seyn.

Die Bearbeitung des Gegenstandes sowol in Zeichnung, als in Farbe, muß so seyn, daß das Auge, so viel immer möglich, getäuscht wird, und wahrhafte natürliche Gegenstände vor sich zu haben glauben muß. Alles was irgend die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand ableiten, oder die Empfindung des Unnatürlichen oder gar des Unmöglichen erweken könnte, muß auf das sorgfältigste vermieden seyn. Sowol das Ganze, als jeder einzele Theil, muß, jedes in seiner Art, den wahrhaften Charakter der Natur an sich haben.

Wenn man nach diesen etwas strengen Grundsätzen der höchsten Vollkommenheit die Bildergallerien durchsieht, so findet man freylich nicht viel Gemählde, welche die Probe ganz aushalten. Sehr selten trifft man auf eines, das alle Eigenschaften in sich vereiniget. Man schätzet schon diejenigen hoch, in denen einer der verschiedenen zur Vollkommenheit gehörigen Theile vorhanden ist; und man kann nicht in Abrede seyn, daß ein Gemählde, das in der Erfindung groß ist, wenn gleich Anordnung und Bearbeitung mangelhaft sind, höchst schätzbar sey. Denn wo die Vorstellungskraft durch die Größe und Lebhaftigkeit der Gegenstände gerührt wird, da giebt man weniger auf das Fehlerhafte der Anordnung, oder der Bearbeitung Achtung; die Einbildungskraft, die einmal ins Feuer gesetzt ist, ersetzt das Mangelhafte. So übersieht man in Raphaels Verklärung Christi die Fehler gegen die Einheit der Handlung und gegen die Anordnung, weil man allein von der Größe der Gedanken gerührt wird; so wie man beym Laocoon vergißt, daß das würkliche Leben dem Marmor fehlet. Gemählde von großer Erfindung thun schon in ihrer ersten Anlage, oder ohne Farben in Kupferstichen, fürtreffliche Würkung.

In den Gemählden, wie in andern Werken der Kunst, darf nur etwas vorhanden seyn, das die Vorstellungskraft, oder die Empfindung mit großer Lebhaftigkeit angreift, um die Phantasie zu reizen, das übrige zu ersetzen. Denn wie ein Verliebter, der durch irgend eine Art des Reizes in Leidenschaft gesetzt worden, an seiner Schönen auch jede andre Schönheit zu sehen glaubt: so leihet auch ein Liebhaber dem Gemählde Schönheiten, die es nicht hat, wenn nur etwas darin ist, das seine Einbildungskraft hinlänglich gereizt hat. Wer empfindet nicht bey den von Homer gezeichneten Gemählden unendlich mehr, als die Worte würklich ausdrüken?

Hieraus folget, daß ein Gemählde, wenn nur die Hauptsache hinlängliche Kraft hat, sowol in der Anordnung, als in der Ausführung merkliche Fehler verträgt.

Dieses soll aber nicht gesagt seyn, um die Nachlässigkeit der Künstler, oder ihr Unvermögen, in einigen Theilen der Kunst, zu entschuldigen; in einem vollkommenen Gemählde muß auch der geringste Theil der Kunst beobachtet seyn. Die Absicht dieser Anmerkungen ist, dem Künstler einen Wink zu geben, bey seiner Arbeit vor allen Dingen auf die Hauptsache zu sehen, und erst, wenn er diese erreicht hat, jeden andern Theil der Kunst zu Hülfe zu rufen. Eben diese Maxime muß auch der Kenner zur Beurtheilung eines Gemähldes zum Grund legen.

Was diese Hauptsache sey, ist nicht schwer zu sagen. Wenn der abgemahlte Gegenstand in der Natur selbst unsre Aufmerksamkeit nicht verdienet, so kann das Gemählde für einen wahren Kenner nie von großem Werthe seyn, was auch immer die

Liebhaber des blos Mechanischen der Kunst sagen mögen. Zur Hauptsache gehört also vor allen Dingen ein in seiner Art interessanter Gegenstand. Warum sollen Dinge gemahlt werden, die in der Natur Niemand zu sehen verlangt? Vielleicht um die Kunst der Nachahmung zu zeigen, die doch immer gefällt? Aber wer so gut nachahmen kann, der ahme Sachen nach, die schon an sich etwas Merkwürdiges haben. Man kann an einen Mahler, der seine Kunst auf unnütze Dinge anwendet, ohngefehr die Frage richten, die Cäsar Leuten gethan, die kleinen Hunden alle Arten von Liebkosungen erwiesen: haben denn diese Leute keine Kinder, die sie küssen können? Die erste Probe des guten Geschmaks, muß der Mahler durch die verständige Wahl seiner Materie ablegen. Dadurch muß er zeigen, daß er nicht Kinder, oder kindisch gesinnte Menschen, sondern Männer von Verstand und Geschmak, mit seiner Kunst unterhalten will. Wer sich in Gesellschaften einmischen will, wo Personen von erhöhtem Charakter und von höhern Einsichten sich befinden, der muß da nicht mit pöbelhaftem Geschwätz erscheinen, sondern Sachen vorzubringen wissen, die solche Personen aufmerksam machen können. Eben dieses muß auch der Mahler beobachten, der eigentlich nie mit dem gemeinen Haufen spricht.*)

Ist der Gegenstand in seiner Art gut gewählt, so muß die nächste Sorge des Künstlers auf einen richtigen und lebhaften Ausdruk desselben gehen; er muß nun seine ganze Aufmerksamkeit darauf richten, sowol dem Ganzen, als jedem Theile seinen wahren Charakter so zu geben, daß jeder, der das Gemählde ansieht, ihn sogleich lebhaft empfinde. Stellt das Gemähld handelnde Menschen vor, so muß man auf den ersten Blik würkliche Menschen, nicht steife oder grob aus Holz geschnittene Figuren sehen; jede Stellung und Bewegung muß völlig natürlich seyn; man vermißt lieber die Schönheit, als das Natürliche. Ueber die Handlung selbst und über den Charakter der Menschen, über das, was jeder bey der Handlung empfindet, und über den Antheil, den er daran nimmt, muß man keinen Augenblik ungewiß bleiben. Dieses ist, was Mengs die Deutung des Gemähldes nennt,*) und wovon er sagt, daß Raphael allemal zuerst auf dieselbe gedacht habe. Hat der Künstler, nachdem er in der Wahl der Materie glüklich gewesen, das Nothwendige dieser richtigen und nachdrüklichen Deutung erreicht, so kann er sich über die Hauptsache nun schon beruhigen; sein Werk hat nun schon einen Werth, wie es auch hernach mit den weniger wesentlichen Dingen ihm gelingen möge. So kann auch der Kenner, wenn er diese beyden Stüke im Gemähld entdekt hat, seine Beobachtung weiter fortsetzen; von diesen aber muß er schlechterdings anfangen.

Also sind die gute Wahl des Gegenstandes, und das Nothwendige zum richtigen und lebhaften Ausdruk, die Haupteigenschaften des Gemähldes, ohne welche es den Namen eines vollkommenen Gemähldes nie verdienen kann. Diese Eigenschaften setzen schon einen Theil der Anordnung, der Zeichnung und der Farbengebung voraus, nämlich das, was in diesen drey Stüken das nothwendigste ist. Ohne eine gute poetische Anordnung **) nimmt sich das Ganze nicht gehörig aus, und verliert also an der ersten wesentlichen Eigenschaft; so wie auch die Deutung zum Theil davon abhängt.

*) S. Wahl der Materie.

*) S. I Th. Anordnung S. 110 f.

**) S. I Th. Anordnung S. 109.

Ohne das Wesentliche der Zeichnung, das darin besteht, daß jede Sache ihren wahren Charakter habe, kann die zweyte Eigenschaft nicht erhalten werden: und ohne Haltung und richtige Austheilung des Hellen und Dunkeln, welches das nothwendigste der Farbengebung ist, leidet das Gemählde ebenfalls in seinen zwey wesentlichen Eigenschaften.

Hat man in diesen Stüken das Gemählde gut, und den Mahler als einen Mann von Verstand gefunden, der das Wesentliche der Kunst besitzt: so kann man nun zur Beobachtung der übrigen Eigenschaften des Gemähldes schreiten. Zu diesen Eigenschaften vom zweyten Rang setzen wir die genaueste Richtigkeit der Zeichnung in einzelen Theilen, sowol in Ansehung der Umrisse, als der Verhältnisse; die Schönheit der Formen; die Perspektiv; und denn alles, was zur Wahrheit und Schönheit des Colorits gehört. Wo die Vollkommenheit dieser Theile zu jenen wesentlichen hinzukommt, da wird das Gemählde ein in allen Stüken vollkommenes Werk.

Die eigentlichen Kunstliebhaber geben den itzt erwähnten Stüken den ersten Rang, wenn sie den Werth der Gemählde bestimmen wollen. Sie glauben, ein Fehler gegen die Verhältnisse, oder eine Unrichtigkeit im Umriß, sey ein schwererer Fehler, als eine schlechte Wahl des Gegenstandes, oder ein Mangel des Ausdruks; und bey vielen geht die Schönheit des Colorits, oder die Erreichung der Natur in demselben, über alles andre. Darüber wollen wir mit ihnen keinen Streit anfangen, sondern ihnen nur zu bedenken geben, daß das Gemählde wie das Gedicht müsse beurtheilt werden. Nun ist man doch meist durchgehends darin einig, daß man in dem Gedicht erst auf fürtreffliche und der Sprache der Götter würdige Gedanken,*) und hernach auf die Vollkommenheit des Ausdruks und der Versification zu sehen habe. Ein Gedicht von der schönsten Harmonie und dem reizendsten Ausdruk, ohne reizende Gedanken, ist allemal ein schöner Körper ohne Seele. Eine Figur kann auf das richtigste gezeichnet und auf das fürtrefflichste gemahlt, und doch, als menschliche Figur, ganz unbedeutend seyn, und einen Menschen vorstellen, mit dem Niemand zu reden, und den so gar Niemand zu sehen Lust hätte.

Aber was wird denn, wenn man solchen Grundsätzen folgen soll, aus so vielen Gemählden werden, die in Gallerien und Cabinetten, als kostbare Kleinode aufbehalten werden, blos, weil sie in den minder wesentlichen Stüken einen hohen Grad der Vollkommenheit haben? Soll man denn so viel Rembrande, Teiniers, Mieris und so viel andre Stüke, die wahren Freuden ächter Kenner, für schlechte Stüke halten?

Keinesweges. Man kann sie als Muster eines nicht unbeträchtlichen, obgleich nicht des vornehmsten Theils der Kunst, zum Studiren, aufbehalten: man hat Ursache sie den Mahlern als Muster in dem Theile der Kunst anzupreisen, ohne welchen doch die andern Theile ihren völligen Werth nie erreichen. Wenn Poußin uns durch seine große Erfindungen und durch den richtigen Ausdruk in Verwundrung setzet, so würde er, wenn er noch Titians Pinsel gehabt hätte, uns entzükt haben. Die höchste Würkung, die ein Gemählde haben soll, wird doch nur durch die Vereinigung aller Theile der Kunst erreicht; und so lange demselben etwas an der völligen Natur, es sey auch nur in Kleinigkeiten, mangelt, so ist es unvollkommen und würkt nicht so stark, als es würken sollte.

Dieses

*) S. Gedanken.

Dieses sey überhaupt von den Eigenschaften, dem Werth und der Beurtheilung der Gemählde gesagt.

Es ist schwer einen Grundsatz zu finden, nach welchem man die Gemählde in ihre natürlichen Gattungen eintheilen und die Rangordnung derselben bestimmen könnte. Nach dem Inhalt stellen sie Handlungen oder Charaktere vernünftiger Wesen vor, oder Scenen aus dem Thierreich, oder aus der leblosen Natur. Jede Gattung des Inhalts theilet sich wieder in verschiedene Arten. Die erste Gattung enthält allegorische Gemählde, Historien, Schlachten, Gesellschaftsgemählde, die Scenen des gemeinen Lebens vorstellen, und auch blos einzele Charaktere, nämlich Portraite. In der zweyten Gattung hat die Kunst auch mancherley Arten hervorgebracht, als: Jagden, Viehstüke, Geflügel. In der dritten Gattung unterscheidet man Landschaften, Gebäude, Perspektiven, Fruchtstüke, Bluhmenstüke. Jede dieser Arten hat ihre Liebhaber gefunden, deren Genie oder Geschmak sich auf sie besonders eingeschränkt hat.

Dann können auch die verschiedenen Gattungen, besonders aber die Historien und Landschaften, nach Beschaffenheit des hohen oder niedrigen Tones wieder eingetheilt werden. Die Mahlerey nimmt, wie die Redekunst, bald den hohen begeisterten Ton an, bald den Ton des gemeinen täglichen Lebens, oder sie bleibet in der Mitte zwischen dem Heroischen und dem ganz Gemeinen. Daher entsteht in der Mahlerey, so wie in der Rede, der dreyfache Stil. Aber die Kritik hat sich nicht so tief in besondere Betrachtungen über denselben eingelassen, wie bey der Beredsamkeit. Doch ist der Weg zu einer genauern Kritik durch einen Kenner von großer Einsicht glüklich gebahnt worden. Der Hr. v. Hagedorn hat nicht nur den wahren Charakter und die Gränzen jeder Gattung und Art wol bezeichnet, sondern auch richtige Grundsätze angezeiget, auf welche die Beurtheilung jeder Art gegründet seyn soll.*)

Von den Gattungen der Gemählde, die aus der Verschiedenheit der Mittel zur Ausführung entstehen, ist im Artikel **Mahlerey** gesprochen worden.

* *

Wie Gemählde zu beurtheilen sind, und worauf es dabey ankommt, darüber s. Conversations sur la Peinture (von de Piles) Par. 1677. 12. und im 4ten Th. seiner Werke, Amst. 1766. 12. — Ferner, eben dieses Verfassers Idée du peintre parfait pour servir de règle aux Jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres, vor seinem Abregé de la vie des Peintres, Par. 1699. 12. und im 3. B. S. 349. s. Werke, Amst. 1766. 12. deutsch vor der (elenden) Uebers. der gedachten Lebensbeschreibung, Hamb. 1710. 12. — Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, par feu l'Abbé Laugier, Par. 1771. 12. vergl. mit N. Bibl. der sch. Wiss. B. 14. S. 69 u. f. — und den Art. Geschmack.

Gemählde.
(Redende Künste.)

Die Dichtkunst hat auch ihre Art zu zeichnen und ihr Colorit, wie die Mahlerey. Ueberhaupt ist fast jedes Gedicht ein Gemählde: doch wird diese Benennung nur den einzeln Stellen der Gedichte gegeben, wo sinnliche und besonders sichtbare Gegenstände, wie auf dem **Vorgrund**, näher ans Auge gebracht, und bis auf ganz kleine Theile ausgezeichnet werden. Ein Gedicht gleicht einer gemahlten Landschaft, auf welcher der größte Theil der Gegenstände in einer

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey, II Buch, 3te Abtheilung.

einer Entfernung stehet, in der sie nur überhaupt gesehen werden, und, nur im Ganzen betrachtet, die allgemeine Vorstellung eines fruchtbaren, oder wilden, eines reichen oder eines magern, eines einsamen oder bewohnten Landes, erweken; einige besondere Gegenstände aber werden nahe an dem Vorgrund einzeln wol ausgezeichnet, daß man sie groß, wie in der Nähe sieht, und auch die einzeln Theile daran unterscheidet. Auf eben diese Weise verfährt auch der Dichter, der den größten Theil seiner Gegenstände etwas allgemein und nur überhaupt bezeichnet, andre aber so genau und so umständlich, daß sie uns näher als alles übrige vorkommen, so daß wir sie gerade und ganz nahe vor uns zu sehen vermeinen. Diesen besonders ausgezeichneten einzeln Theilen geben wir vorzüglich den Namen der Gemählde, ob er gleich auch dem ganzen Gedichte zukömmt. Eigentlich ist jedes etwas umständlich gezeichnete Bild ein Gemählde.

In den Gedichten nehmen sich diese Gemählde so aus, wie vor einem Wald oder Busch, den man vor sich steht, ein einzeler dem Auge nahe stehender Baum, an dem man jeden Ast und Zweig, auch so gar einzele Blätter unterscheidet, da der Wald nur überhaupt als eine einzige Masse von Bäumen, in der man nichts als die allgemeine Form und übrige Beschaffenheit sieht, ohne einen Baum darin einzeln zu unterscheiden, in die Augen fällt.

Indem man ein Gedicht, wie die Ilias, Aeneis, oder andre von dieser Art liest, bildet man sich ein, man sehe die Sachen meistentheils in einiger Entfernung, als Sachen von denen man ein bloßer Zuschauer ist. Hier und da aber findet man einzele Scenen, die man so zu sehen glaubet, als wenn sie dichte vor uns lägen, oder als wenn man selbst unmittelbar dabey interessirt sey. Dieses sind die eigentlichen poetischen Gemählde. So sehen wir im Anfang der Aeneis die Trojäner wie von weitem auf dem Meer fahren, um einen neuen Wohnplatz zu suchen; wir vernehmen, daß die Rachsucht Anschläge gegen die Abentheurer mache, um sie in ihrem Vorhaben zu hindern u. s. f. Dieses alles liegt gleichsam fern von uns, bis der Dichter das lebhafte Gemählde des Sturms, der sie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu seyn, wir hören das Geschrey der Männer, das Getöse des Windes und der Wellen u. s. f. und wir gerathen in Furcht und Schreken, als wenn wir selbst in dieser Noth wären.

Dieses ist überhaupt die Beschaffenheit und Würkung einzeler poetischer Gemählde; man befindet sich in der Nähe der beschriebenen Scene, sieht und fühlt jedes Einzele darin, und empfindet eine so lebhafte Würkung davon, als wenn man sich die Sache nicht blos in der Phantasie vorstellte, sondern sie durch die Gliedmaßen der Sinnen empfände. Wie sich das Gedicht überhaupt von der gemeinen Rede dadurch unterscheidet, daß es alles sinnlich vorstellt, so unterscheiden sich solche Gemählde von den übrigen Theilen des Gedichtes so, daß darin eine weit größere Lebhaftigkeit herrscht, die uns glauben macht, wir empfinden die Gegenstände beynahe würklich. Also sind diese Gemählde das Höchste der Dichtkunst, sie haben die Eigenschaften des Gedichts in einem höhern Grad, als die andern Theile desselben. Wenn Horaz uns einen im Staate mächtigen, dabey üppigen und ungerechten Mann beschreibet, und ihm vorwirft:*)

Sepul-

*) Od. L. II. 18.

Sepulcri
Immemor, struis domos;
Marisque Baiis obstrepentis urgues
Summovere littora,
Parum locuples continente ripa.
Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos, et ultra
Limites clientium
Salis avarus?

so giebt er uns zwar eine sinnliche und ziemlich lebhafte Abbildung eines gewaltthätigen Schwelgers; aber durch das folgende kleine Gemählde,

— — Pellitur paternos
In sinu ferens Deos
Et uxor et vir, sordidosque natos.

werden wir noch weit lebhafter gerührt. Wir sehen nun, wie ein von ihm unterdrükter Landmann, nakend und blos von Haus und Hof vertrieben wird, und werden dadurch äußerst auf den Tyrannen aufgebracht.

Die Natur dieser Gemählde besteht darin, daß der Gegenstand umständlicher, als es in der übrigen Materie des Gedichts geschieht, ausgezeichnet und durch einen mahlerischen Ausdruk gleichsam mit lebendigen Farben gemahlt wird. Der Dichter verfährt hierin genau wie der Mahler, der in einer Landschaft den größten Theil der Gegenstände nur überhaupt so vorstellt, wie sie in der Entfernung erscheinen, und nur einige wenige Theile genau auszeichnet und mit allen Schattirungen und Mittelfarben mahlt. So macht es Homer, wenn er Schlachten beschreibet. Von weitem stellt er das Heer überhaupt vor, in welchem man wol die Wendungen und Bewegungen des ganzen Haufens, aber keinen einzeln Streiter gewahr wird; einige Hauptpersonen aber bringt er ganz nahe vors Gesicht; denn man hört sie reden, sieht sie nicht nur einzeln und vom Heer abgesondert, sondern bemerkt genau ihre Rüstung, ihre Stellung und so gar einzele Gesichtszüge.

Es wird also überhaupt zu Verfertigung eines poetischen Gemähldes weiter nichts erfodert, als daß der Dichter seinen Gegenstand genau und bisweilen nach den kleinesten Theilen zu beschreiben, und dem Ausdruk die nöthigen poetischen Farben zu geben wisse.*) Ueberall wo er dieses thut, hat er ein poetisches Gemählde gemacht. Aber das Feine der Kunst besteht darin, daß er bey dem Gemählde kurz und nachdrüklich sey, daß er ihm mit wenig meisterhaften Zügen das wahre Leben zu geben wisse. Es ist eine schwere Kunst sichtbare Gegenstände in wenig Worten zu beschreiben. Und doch ist die Kürze dabey unumgänglich nothwendig; denn es würde höchst langweilig und verdrüßlich seyn, jedes Einzele, das der Phantasie vorschweben muß, um einen Gegenstand als ganz nahe zu sehen, besonders auszudrüken. Darum muß der Dichter hier Worte zu wählen wissen, die sehr viel mehr Begriffe erweken, als unmittelbar darin liegen; er muß Ausdrüke und Wendungen finden, die plötzlich alle Nebenbegriffe erweken, die sich einzeln nicht ausdrüken lassen. Darin besteht die eigentliche Kunst der poetischen Mahlerey. Das vorher angeführte kleine Gemählde des Horaz, wird durch das einzige mahlerische Wort Sordidos, sehr lebhaft, man glaubt die mit Lumpen bedekte, und aus höchster Armuth schmutzige Kinder zu sehen. Der kleine Umstand paternos in sinu ferens Deos, zeigt mit wenig Worten sehr viel an. Die Vertriebenen sind ehrliche, fromme Leute, ihnen ist gar nichts mehr übrig gelassen, das sie aus ihrer Wohnung wegtragen könnten, als die von ihren

*) S. Farben (poetische.)

ren Aeltern ererbten elenden Bilder ihrer Hausgötter, und die tragen sie, nebst ihren Kindern auf den Armen weg u. s. f.

Die Gemählde sind überhaupt in der Dichtkunst von der größten Wichtigkeit, weil sie den Gegenständen die höchste Deutlichkeit und Kraft geben. Was man nur obenhin und gleichsam von weitem sieht, erwekt auch nur allgemeine und undeutliche Vorstellungen, davon keine große Würkung zu erwarten ist: jeder Eindruk, der im Gemüthe würksam seyn soll, muß von nahen Gegenständen verursachet werden. Es ist mit allen Arten der Vorstellungen so, wie mit Erzählungen von glüklichen und unglüklichen Begebenheiten, die uns immer nach der Entfernung des Orts, da sie vorgefallen sind, weniger rühren. Allgemeine Drangsalen und Unglüksfälle, wie Krieg, Pest, Feuer- und Wassersnoth, die in weit entlegenen Ländern sich ereignen, machen nur schwachen Eindruk: aber je näher die Scene der Noth uns liegt, je würksamer ist die Vorstellung; und wenn wir sie selbst sehen, so empfinden wir die höchste Würkung davon. So ist es mit allen Vorstellungen beschaffen.

Deßwegen soll der Dichter, wo er das Gemüth recht angreifen will, die dazu nöthigen Gegenstände uns so nahe fürs Gesichte bringen, daß wir sie dichte vor uns zu sehen glauben: und darin besteht die Kunst der poetischen Mahlerey. Wer diese nicht versteht, der kann nie starken Eindruk machen. Es scheinet, daß das Wesentliche der Kunst in der genauen Beobachtung der allgemeinen Perspektiv, wenn man es so nennen darf, bestehe, die jedem einzeln Theil des Gedichts seine Entfernung, seine Größe, seine Ausführlichkeit in Zeichnung und Farbe bestimmt. Nur da, wo alle Regeln dieser Perspektiv genau beobachtet sind, entsteht die vollkommen gute Würkung des Ganzen. Diese Kunst muß der Dichter von dem Landschaftmahler lernen. Alles, was blos überhaupt dienet seine Landschaft zu charakterisiren, wird in die Entfernung gesetzt; die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das Besondere der Vorstellung näher bezeichnen, ihre Haupttheile erscheinen schon in einiger Deutlichkeit; die Hauptsachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Mahler in seiner Landschaft vorstellen will, wird auf den vordersten Grund ins Große gezeichnet. Die Personen sind uns so nahe, daß wir ihre Gesichtsbildung sehen, jede Gebehrde bemerken, und sie fast reden hören. Dieses beobachtet auch der Dichter. So hat es Thomson in seinen Schildereyen der Jahrszeiten gemacht. Jede Jahrszeit stellt uns eine sehr ausgebreitete Landschaft vor, deren allgemeiner Anblik auch die der Jahrszeit angemessenen allgemeinen Eindrüke macht. An verschiedenen Stellen des Hauptgrundes aber, der zunächst vor uns liegt, hat er die reizenden Gemählde vertheilt, derenthalben eigentlich die ganze Landschaft gemahlt worden.

Es ist also eine Hauptsache, daß nur das Wesentliche der Vorstellungen in besonders ausgeführten Gemählden gezeichnet werde; weniger wesentliche Dinge müssen flüchtiger behandelt werden, damit sie, wie die Mahler sagen, zurüke treten. Es ist ein merklicher Fehler, und verschiedene gute deutsche Dichter haben ihn begangen, wenn ein Gedicht mit Gemählden überhäuft wird. Man sehe die große Menge derselben in Kleists Frühling und in Zacharias Tageszeiten! So schön jedes Gemähld an sich ist, so sehr thut ihre Anhäufung dem Ganzen Schaden. Man hat in Frankreich unsre Dichter mit Recht darüber gelobet, daß sie sehr gute Mahler sind, und mit eben

eben dem Recht getadelt, daß sie von diesem wichtigen Talent einen Mißbrauch machen. Kein Mahler, der die Kunst in ihrem ganzen Umfange besitzt, wird auf seinem Hauptgrund viel einzele, genau ausgemahlte Gruppen anbringen. Im Gedicht über die Alpen scheint Haller, in Ansehung der Menge einzeler Gemählde, das äußerste Maaß erreicht zu haben; nur etwas mehr würde schon Ueberfluß seyn. Seine Gemählde aber stellen noch immer Hauptsachen vor, die wesentlich zu seinem Inhalt gehören.

Man hat den Gedichten, darin eine Mannigfaltigkeit von Gemählden vorkommt, den besondern Namen der mahlerischen Gedichte gegeben; und sie machen in der That eine eigene Gattung aus. Bey uns hat Haller, so wie in England Thomson, dieselbe aufgebracht. Sie muß aber, wie gesagt, mit großer Klugheit behandelt werden, damit nichts geringschätziges als eine Hauptsache zu nahe vors Gesicht komme, und damit auch nicht die Menge der Gemählde eine Verwirrung verursache. Die Landschaften nehmen sich nie gut aus, deren Hauptgrund mit Gruppen überhäuft ist.

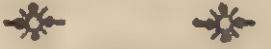
In dem epischen Gedicht, und in dem Lehrgedichte dienen einzele Gemählde gar sehr, um dem Ganzen Leben und Stärke zu geben. Es gehört aber eine sehr reife Beurtheilungskraft dazu, daß sie nicht zur Unzeit, sondern da angebracht werden, wo sie einem wichtigen Theil der Hauptvorstellung zur Verstärkung dienen. Hierin hat Homer sich als einen Mann von Verstand gezeiget; und es wäre der Mühe werth, daß jemand die einzeln Gemählde der Ilias, jedes nach dem Orte, den es im Ganzen und in den Haupttheilen einnimmt, und der Würkung, die es da thut, in nähere Beurtheilung nähme.

Alle über die poetischen Gemählde hier gemachten Anmerkungen können auch auf diejenigen Stellen eines Gedichts oder einer Rede angewendet werden, wo besondere Gedanken näher bestimmt und ausgezeichnet werden. Die schöne Rede, die nicht blos ein Werk des Verstandes, sondern auch des Geschmaks ist, verhält sich zu der blos philosophischen Rede, da es allein um die genaue und methodische Entwiklung der Gedanken zu thun ist, wie die perspektivische Zeichnung einer Landschaft zu einem Grundriß, oder wie eine gemahlte Landschaft zu einer Landcharte, die dieselbe Gegend vorstellt. In der Landcharte ist jeder Ort gleich deutlich und in seiner wahren Lage angedeutet; alles ist uns da gleich nahe; in der Landschaft aber fällt jedes so ins Gesicht, wie man es aus einem gewissen Stand und aus einem Gesichtspunkt sieht; das Nahe ist groß und ausführlich, das Entfernte klein und undeutlich. In einem blos auf den deutlichsten Unterricht abzielenden Vortrag, wie philosophische und mathematische Beweise sind, muß alles gleich deutlich, gleich bestimmt, und, so zu sagen, gleich nahe vor dem Auge liegen, wie die Oerter in einer Landcharte, oder in einem Grundriß; aber das Werk des Redners ist gleichsam perspektivisch entworfen. Die Hauptsache kömmt in die Nähe, wird umständlich gezeichnet und bis auf die kleinsten Theile ausgeführt; die Nebensachen werden flüchtig behandelt, und viele zugleich nehmen wegen der Entfernung nur einen kleinen Raum ein. Also macht auch da, wo keine sichtbaren Gegenstände vorkommen, das Nahe oder Ausführliche eine Art des Gemähldes. Die Gegenstände müssen, so wie im Gemählde, gruppirt seyn, wie schon an einem andern Ort auch erinnert worden.*)

Es

*) S. Erzählung II Th. S. 101.

Es würde von großem Nutzen seyn, wenn sich ein verständiger Kunstrichter die Mühe geben wollte, die Theorie dieser rednerischen Perspektiv und der besondern Behandlung der, auf jeden Grund kommenden, Gegenstände besonders auszuarbeiten.



Ueber die poetischen Gemählde überhaupt, s. J. J. Bodmers Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter . . . Zürich 1741. 8. — — Und da Hr. Sulzer in diesem Artikel die mahlerische, oder eigentlicher, beschreibende Poesie hineingezogen hat: so werden hier die dazu gehörigen Werke an ihrer Stelle stehen. Ueber den Werth derselben, s. Lessings Laocoon, S. 153. u. a. St. m. vergl. mit dem 1ten der Crit. Wälder, S. 195 u. f. und dem 6ten Hauptst. S. 131. von Hrn. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten. — Auch findet sich in Newberry's Art of poetry noch ein Kapitel (das 13te des 1ten B. S. 128) über beschreibende Poesie, — so wie Marmontel in seiner Poetique, T. 2. p. 36. seine Bemerkungen und bey St. Lamberts Jahrszeiten ein Discours darüber. — — Eigentlich beschreibende Gedichte sind geschrieben worden, unter den Italienern, von: Prospero Betti (Per la celebre Villa dell' . . . Card. Aless. Albani, Ottave . . . R. 1768. 8.) — Anastasio Cavalli (Il Vesuvio . . . Milan. 1769. 8.) — Orazio Capelli (Caserta, Endecasillabi, Nap. 1778. 8.) — — Unter den Franzosen, von: Fres. Bernis (Le Palais des heures, ou les quatre points du jour, Rouen 1760. 12. nachdem schon der Morgen lange vorher in seinen Oeuvr. melées abgedruckt worden war Les quatre saisons, ou les Georgiques franc. Par. 1763. 12.) — Et. Desnoyer (Le Tableau de la Nature, Lond. 1760. 8.) — St. Lambert (Les saisons, en IV Chants . . . . Par. 1769. 8. 1771. 12. d. Leipz. 1771. 8.) — Le Mierre (Les fastes, ou les usages de l'année, poeme en XVI Chants, Par. 1779. 12.) — Roucher (Les Mois, poeme en XII Chants, P. 1780. 4. 2 B. 12. 4 B. — Ungen. (Les Promenades de Chloe, 1782. 12.) — — Unter den Engländern: Michel Drayton († 1631. Poly-Olbion, 1613-1622. 30 Gesänge, in 2 Theilen.) — John Denham († 1688. Coopers-hill, Oxf. 1643. 4. und in seinen Werken. Lateinisch durch Mos. Vengry.) — Alex. Pope (Windsor forest, 1713 und im 1ten B. s. W.) — J. Thomson († 1748. The Winter 1726. The Summer 1727. The Spring 1728. The Autumn 1730. with an Essay on the Plan and the Caracter of the poem by J. Aikin, Lond. 1778. 8. französisch durch Mad. Bontemps; deutsch durch Palthen, Hamb. 1754. 8. (schlechte Verse) durch Joh. Tobler, Zürich 1766-1769. 8. 4 Th.) — John Kirkpatrik (The Sea piece, 5 Ges. 1750. 4.) — Dyer († 1757. Grongar-Hill und The Ruins of Rome 1758. im 1ten B. S. 254. von Dodsley Collection, und in seinen Werken.) — John Ogilvie (The Day of Judgment . . . in two Books, 1759. 4. und im 1ten B. der Sammlung seiner Gedichte, 1769. 8. deutsch, Leipz. 1761. 8. Solitude, or the Elysium of de poets 1766. 4. Paradise 1768. 8. in der Samml. s. Gedichte on several subjects) — Rob. Glynn (The Day of Judgment 1759; deutsch mit dem ähnlichen Gedichte des Ogilvie 1761. 8.) — Falconer (The Shipwrek . . . in three Cantos, 1762. 4. verb. 1762. 8.) — George Keate (The Alps 1763. 4.) — Rich. Jago (Edge-Hill, or the Rural prospect delineated and moralized . . . in four Books 1768. 4.) Sam. Bentley (The River Dove, 1768. 4.) — Oliv. Goldsmith († 1773. The deserted Village, 1770. 4. französisch 1770; deutsch in den Sammlungen aus der brittischen Litteratur; einzeln von Gildenmeister 1779; von Hrn. Schlosser, im 2ten Th. 147. seiner Schriften.) — Ungenannter (The Summer day . . . in four Cantos, Morning, Noon, Ev'ning, Night 1770. 8.) — John Leslie (Killarney 1772. 4.) — Ungen. (Wens-

(Wensley-Dale, 1772. 4.) — Fitzgerald (The Akademik Sportsmann, or a Winter's day 1773. 4.) — James Foot (Penseroso, or the Pensive Philosopher in his solitudes . . . in six Books, 1772. 8. — John Scott (Amwell, a descriptive poem 1776. 4.) — Ungenannter (Ugbrooke Park 1776. 4.) — Maurice (Hagley, a descriptive Poem, 1777. 4. Bey diesem Gedichte hat der Verf. sich zuerst genannt; vorher aber bereits zwey dieser Art herausgegeben.) — Ungen. (Mount-Pleasant 1777. 4.) — — Unter den Deutschen: Mart. Opitz (hat in seinen Werken zuerst gute beschreibende Gedichte geliefert, als Vesuvius, Vielgut, Zlatna, im 1ten Th. der Aufl. von 1747. — Berth. Heinr. Brockes († 1747. Irrdisches Vergnügen in Gott, Hamb. 1737 u. f. 8. 9 Th. Ein Auszug daraus, Hamb. 1738. 8.) — Alb. von Haller (die Alpen, in dem Vers. Schweiz. Gedichte, Bern 1732. 8. N. Aufl. Bern 1773. 4. franz. d. Tscharner) — Ew. v. Kleist (der Frühling, Berlin 1749. 8. ital. von Tagliazuchi; französisch d. Huber in dem choix; Holl. 1772.) — F. W. Zachariä (die Tageszeiten, 1755. viel verbessert in den poet. Schr. 1772. 8. französisch in Prosa 1769, in Versen 1773. Die Stufen des weiblichen Alters 1757. verb. in den poetischen Schriften; ital. durch Gluck 1769. durch Belli 1774. französisch von Huber) — J. Jac. Dusch (Tolkschuby 1751; das Dorf 1760. Ueber die in Prosa abgefaßten Schilderungen aus dem Reich der Natur und der Sittenlehre, 1756. 8. 3 Th. s. Litteraturbriefe. 2. S. 319 u. f.) — G. Aug. von Breitenbauch (Schilderungen berühmter Gegenden des Alterthums und neuerer Zeiten, Alt. 1763. 8. schlecht gedacht und schlecht geschrieben) — Joh. Chr. Blum (die Hügel bey Ratenau, in seinen zwey Gedichten, 1771.) — Fr. Leop. Gr. v. Stollberg (Hellebeck, eine Seeländische Gegend, 1776. S. 161 in seinen Gedichten.) — — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß, ohne gerade ganze beschreibende Gedichte von wirklichen Dingen geliefert zu haben, ein Dichter vorzüglich glückliche Darstellungen von Dingen im Raume geben könne. Unter den deutschen Dichtern nimmt, meines Bedünkens, Wieland hier eine der ersten Stellen ein.

Gemähld.

(Musik.)

Man nennt in der Musik diejenigen Stellen einer Melodie, dadurch man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur genau nachzuahmen sucht, Gemähld, oder Mahlereyen. Der Wind, der Donner, das Brausen des Meeres oder das Lispeln eines Baches, das Schießen des Blitzes und dergleichen Dinge, können einigermaßen durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden, und man findet, daß auch verständige und geschikte Tonsetzer es thun. Aber diese Mahlereyen sind dem wahren Geist der Musik entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüths ausdrüken soll. Man kann diese Gemählde mit den falschen Gebehrden unwissender Redner vergleichen, wodurch sie uns alles vormahlen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krumme, durch die Bewegung der Arme vorzeichnen. Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleyen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird. Gemählde in der Musik sind gerade so hoch zu achten, als bloße Wortspiele in der Rede. Einem Kenner von Geschmak wird allemal übel zu Muthe, wenn er hört, daß solche Dinge, die seinen Geschmak beleidigen, von unverständigen Liebhabern, als vorzügliche Schönheiten gelobt werden.

Es ist mir unbegreiflich, wie ein Mann von Händels Talenten sich und seine Kunst so weit hat erniedrigen können, daß er in einem Oratorio von den Plagen Aegyptens das Springen der Heuschreken, das Gewim-

wimmer der Läuse und andre so abgeschmakte Dinge durch Noten zu mahlen gesucht hat. Ein ungereimterer Mißbrauch der Kunst kann wol nicht erdacht werden.

* *

Ausführlicher und bündiger ist, was Hr. S. hier über die musikalischen Gemählde sagt, unter andern, in Hrn. Engels S. Ueber die musikalische Mahlerey, Berlin 1780. 8. behandelt.

Gemein.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, was den mittelmäßigen Grad der Vollkommenheit, der in den allermeisten Dingen seiner Art angetroffen wird, nicht überschreitet; oder was sich von andern Dingen seiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. Das Gemeine ist demnach in allen Dingen das, was in seiner Art am gewöhnlichsten vorkommt; mithin reizet es unsre Vorstellungskraft wenig, und ist dem Aesthetischen entgegen. Gemeine Gedanken, gemeine Gemählde aus der Natur oder den Sitten, gemeine Begebenheiten, sind kein guter Stoff zu Werken der Kunst. Die Kunstrichter rathen deswegen den Künstlern, ihre Materie nicht aus dem gemeinen Haufen der Dinge zu nehmen, sondern so viel möglich edle, große, neue Gegenstände zu wählen.

Es kann aber eine Sache auf zweyerley Art gemein seyn, entweder in ihrer Natur, oder in ihrem äußerlichen Wesen; mithin in Künsten, in der Art wie sie vorgestellt wird. Ein hoher Gedanke kann auf eine gemeine Art ausgedrükt werden, und ein gemeiner Gedanke kann durch einen edlen Ausdruk sich über das Gemeine herausheben.

Der gemeine Stoff ist in Künsten nicht schlechterdings zu verwerfen. Er ist oft zur Vollständigkeit des Ganzen nothwendig. Es geht z. E. in einem historischen Gemählde, in einem Trauerspiel, in einer Epopee nicht allemal an, jeden einzeln Gegenstand aus der Classe des Edlen zu wählen. Nur muß das Gemeine nicht über die Nothdurft da seyn, daß nicht das ganze Werk dadurch in das Gemeine verfalle. Man muß es vermeiden, so viel man kann, weil es nichts zum Gefallen thut.

Es kann aber ein Werk in Absicht auf die Wahl der Materie gemein, und in Ansehung der Kunst groß und fürtrefflich seyn, so wie die historischen Gemählde eines Rembrandts, Teiniers, Gerard Dows und vieler holländischer Meister, welche dennoch hochgeschätzt werden; und wie der Thersites des Homers, der ein gar gemeiner und schlechter Mensch ist, aber unter den Helden gelitten wird, weil ihn der Dichter mit meisterhafter Kunst geschildert hat.

In diesen Fällen aber geht das Gefallen nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Geschiklichkeit des Künstlers. Weil aber diese dasjenige eigentlich nicht ist, warum die Künste vorhanden sind, so beweist das Gefallen an solchen Werken nichts gegen die Verwerflichkeit des Gemeinen. Man bedauert billig an solchen Werken, daß der Künstler seine großen Gaben in der Darstellung der Dinge nicht auf edlere Gegenstände verwendet hat.

Doch muß das Gemeine, in so fern es zur Ergänzung des Zusammenhanges dienet, nicht ängstlich vermieden werden. Der, welcher glaubt, er dürfe niemals, auch in den Nebensachen, etwas Gemeines anbringen, wird leicht gezwungen und verstiegen. Muß man aber gemeinen Sachen aus Noth Platz geben, so müssen sie auch auf eine, ihrem gemeinen Wesen angemessene Art, vorgestellt werden. Es wäre ein weit größerer

größerer Fehler, etwas Gemeines durch einen hohen Vortrag aufzustützen, als das Hohe gemein zu sagen. Das beste hiebey ist dieses, daß man dem Gemeinen auch nur nothdürftiges Licht und Farben gebe, damit man es nicht zu sehr bemerke und dabey stehen bleibe. So wie ein gemeiner Mensch unter dem Gefolge eines großen Herrn leicht mit durchläuft, ohne anstößig zu seyn, so würde es einen großen Uebelstand machen, wenn er entweder mitten unter den Großen und Vornehmen gienge, oder prächtig gekleidet wäre.

Generalbaß.

(Musik.)

Ein Baß, mit welchem zugleich di volle Harmonie eines Tonstüks angeschlagen wird. Er hat eine doppelte Würkung: zuerst läßt er den begleitenden Baß hören,*) und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem Gefühl der Tonart, so daß die Modulation durch den Generalbaß bestimmt und vernehmlich wird. Er wird hauptsächlich auf Orgeln und Clavieren gespielt, wo die linke Hand die Baßtöne anschlägt, die rechte aber die dazu gehörige Harmonie, die mit Ziffern, oder andern über die Baßnoten gesetzten Zeichen angedeutet wird.**)

Wenn der Baß nicht beziffert ist, so muß der Spieler die obern Stimmen auch vor sich haben, damit er auf jeden Baßton die rechte Harmonie treffe. Zwar können geübte Harmonisten bisweilen, wenn sie den bloßen und nicht bezifferten Baß vor sich haben, den Generalbaß richtig spielen: allezeit aber geht es nicht an, zumal wenn der Tonsetzer künstliche und ungewöhnliche Modulationen angebracht hat.

*) S. Baß.

**) S. Bezifferung.

Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie ist es nicht möglich, den Generalbaß richtig zu spielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortschreitung, sondern auch jeden Kunstgriff der Modulation wissen, sonst läuft man Gefahr entweder falsche Fortschreitungen zu machen, oder gar aus dem Ton heraus zu kommen. Wer also den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wissenschaft der Harmonie und der Modulation genau studiren. Und wenn er dieses vollkommen weiß, so hat er noch vieles zur guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muß nicht nur in der Fortschreitung die Quinten und Octaven zu vermeiden, und jede Harmonie rein anzugeben, sondern auch die Hauptstimme durch seine Begleitung gehörig zu heben wissen. Denn der Generalbaßspieler kann ungemein viel verderben oder gut machen. Daher macht die Wissenschaft des Generalbasses einen besondern und weitläuftigen Theil der Musik aus, der von vielen in besondern Werken vorgetragen worden. Das wichtigste und gründlichste Werk darüber ist wol der zweyte Theil von Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, der fast allein dem Generalbaß gewidmet ist.

Man schreibet die Erfindung des Generalbasses insgemein einem Wälschen, Namens Ludovico Viadana, zu, welcher im Jahr 1606 zuerst von diesem Basse soll geschrieben haben. Es ist aber wahrscheinlich mit dieser Erfindung, wie mit vielen andern gegangen, die stufenweise entstanden, und erst, nachdem sie merklich angewachsen, als besondere Erfindungen betrachtet worden. Da die Orgeln sehr alt sind, so ist wahrscheinlich, daß lange vor Viadana, die Orgelspieler nicht blos den Baß und etwa eine Hauptstimme werden gespielt, sondern bisweilen zu richtiger Bemerkung des Tones, oder zu mehrerer

rerer Ausfüllung, auch noch andre Intervalle dazu genommen haben. Vielleicht hat Viadana zuerst einige Regeln für ein solches Spielen gegeben, und sich dadurch den Ruhm erworben, daß er die Sache selbst erfunden habe. Von der Bezifferung des Generalbasses ist an einem andern Orte gesprochen worden.*)

* *

Anweisungen zum Generalbaß sind in folgenden Werken gegeben worden: Introduction zum Generalbaß von Wolfg. Ebner. — Joh. Gotth. Zieglers Unterricht vom Generalbaß. — Joh. Stadens Manuduction für die, so im Generalbaß unerfahren, 1656. — Wernh. Fabricii Manuductio zum Generalbaß, 1675. — Traité de l'Accompagnement . . . par Mr. de Sr. Lambert, Par. 1680 und 1707. 4. — Joh. Chrstph. Stierleins . . . Trifolium Musicale . . . d. i. Eine dreyfache Unterweisung, wie, Primo, Ein Incipient die Fundamenta im Singen recht legen kann . . . Secundo, wie der Generalbaß gründlich zu tractiren . . . Stuttg. 1691. 4. — Regole per il Basso continuo . . . di Galeazzo Sabatini, Rom. 1699. 4. — L'Armonico pratico al Cembalo di Franc. Gasparini, Ven. 1708. 4. — Traité d'Accompagnement . . . par le Sr. Campion, Par. 1710. 4. — Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus Continuus, oder Generalbaß wohl könne tractirt werden, und ein jeder, so nur ein wenig Wissenschaft von der Musik und Clavier hat, denselben vor sich selbst erlernen könne . . . . durch Ant. Werkmeistern, Aschersleben (ohne Jahrszahl) 4. 2te Auflage, ebend. 1715. 4. — Fried. Erh. Niedtens musicalischer Handleitung, 3 Th. Hamb. 1710 - 1717. 4. Neue Aufl. 1724. 4. — Neu erfundene und gründliche Anweisung zur vollkommenen Erlernung des Generalbasses, wobey zugleich noch andre schöne Vortheile in der Musik an die Hand gegeben . . . werden, von Joh. Dav. Heinichen, Hamb. 1711. 4. Neugedruckt und ansehnlich vermehrt, unter dem Titel: Der Generalbaß in der Composition . . . Dresden 1728. 4. — Exemplarische Organistenprobe . . . von Joh. Mattheson, Hamburg 1719 neu gedruckt, unter dem Titel: Joh. M. Große Generalbaß-Schule . . . Hamb. 1731. 4. Traité d'accompagnement, par Mr. Dandrieu, Par. 1727. 4. Neue Auflage, 1777. 4. — Georg Ph. Telemanns Singe- Spiel- und Generalbaß-Uebungen, Hamb. 17 . . . 4. — Treulicher Unterricht im Generalbaß . . . von D. K. (Dav. Kellner) Hamb. 1732. 4. N. Aufl. d. 1782. 4. — Dissert. sur les differentes methodes de l'accompagnement . . . par J. B. Rameau, Par. 1732. 4. — Kurze Anführung zum Generalbaß, darinnen die Regeln, welche bey Erlernung des Generalbasses zu wissen nöthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten . . . Leipz. 1733. 8. (ist bereits die 2te Auflage.) — Joh. Matthesons . . . kleine Generalbaß-Schule . . . Hamb. 1735. 4. — Die Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und vermittelst einer Maschine aufs deutlichste vorgetragen, von Lor. Mitzler, Leipz. 1739. 4. Beschreibung dieser Maschine im 1ten Th. S. 58. des ersten Bandes s. musik. Bibl. — Elementa Musica of Niew Licht tot het welverstaan van de Musiec en de Bas-Continuo . . . . door Quirinus v. Blankenburg. In s'Gravenhage 1739. 4. 2 Th. — Dissert. sur les differentes methodes de l'Accompagnement . . . . par J. B. Rameau, Par. 1742. 4. — Leonh. Reinhard kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbaß, Augsb. 1744. 4. — Kurze und gründliche Anleitung zum Generalbasse, worin die, zu dieser Wissenschaft nöthigen Regeln kürzlich und deutlich enthalten, Leipz. 1752. 8. — Traité theoret. et pratique de l'accompagnement de Clavecin, par Mr. de la Porte, Par. 1753. 4. — F. W. Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaß und der Composition, Berl. 1755 - 1758. 4. 3 Th. Anhang dazu . . . Berl. 1761. 4. Anmer-

*) S. Bezifferung.

Anmerkung über seine Anleitung zum Generalbaß, Berl. 1762. 4. — Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alten und neuen Autoren, nebst einem hierauf gebaueten Unterricht, wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittelsaccorden, in eine von den 23 Tonarten, die man begehrt, gelangen kann, . . . wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu setzen . . . von Joh. Fried. Daube, Leipz. 1756. 4. — Georg Chrstph. Weitzlers kurzer Entwurf der Anfangsgründe den Generalbaß auf dem Claviere nach Zahlen zu spielen, Königsb. 1756. 8. — A compleat Method for attaining to play a Thorough-Baſs . . . by Gottfr. Keller, with a variety of proper Leſſons and Fuges, explaining the ſeveral rules thro' out the whole work, Lond. 17 . . . Joh. Andr. Sorgens Compendium harmonicum, d. i. kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie für diejenigen, welche den Generalbaß und die Composition studieren . . . mit Anm. von Fried. Wilh. Marpurg, 1760. 4. — Methode pour l'accompagnement du Clavecin . . . par Mr. Garnier, Par. 1766. 4. — Abrégé des règles de compoſition et d'accompagnement (von de Vismes) Par. 1767. 4. — Deutliche Anweisung zum Generalbaß, in beständiger Veränderung des uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges . . . wobey ein umständlicher Vorbericht der vornehmsten, vom Generalbaß handelnden Schriften dieses Jahrhunderts, von Chrstph. Gottl. Schröder . . . Halberst. 1772. 4. — Fundamenta Partiturae in Compendio data, d. i. kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbaß, oder die Partitur, nach den Regeln recht und wohl schlagen zu lernen . . . von Matth. Gugl . . . Augsb. 1777. 4. — Regole armoniche, o ſiano precetti raggionati per apprendere i principi della Muſica . . . e l'accompagnamento del Baſſo ſopra gli ſtromento da taſto . . . di Vinc. Manfeldini, Ven. 1775. 4. — J. C. Bachs, d. R. B. Systematische Anleitung zum Generalbaß, Cassel 1780. 8. — Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien zur Composition, von J. Phil. Kirnberger . . . Berl. 1781. 4. — Auch der bekannte Geminiani hat noch ein Werk über diese Materie, und so viel ich weiß, in englischer Sprache geschrieben, das mir nur, in einer französischen Uebersetzung, mit dem Titel: Art de l'Accompagnement, ou Methode nouvelle et commode pour apprendre à executer promptement, et avec gout la baſſe continue ſur le Clavecin, vorgekommen ist. — — Uebrigens sind bey dem Art. **Vortrag** die Werke, welche Anweisungen zum Clavierspielen, und folglich, zum Theil, auch mehr, oder weniger, Anweisungen zum Generalbaß enthalten, angezeigt. S. auch den Art. **Harmonie**, u. a. m. — — Was Hr. Sulzer von Viadana erzählt, und schon Prinz in seiner Geschichte der Sing- und Klingkunst, K. 12. §. XI. erzählt hatte, gründet sich unstreitig auf den Unterricht, der, in Rücksicht darauf vor seinen, im Jahre 1613 zu Frankfurt am Mayn erschienenen 146 kurzen Concerten in 4. (wovon die letztern 30 vierstimmig sind) befindlich ist. Ob diese Concerte eben das Werk sind, welches Giamb. Martini, in seiner ſtoria della Muſica, I. 194. unter dem Titel: Falſi Bordoni a 4 et a 8 voci, Rom. 1612. 4. anführt, weiß ich nicht. — —

Genie.

(Schöne Künste.)

Es scheinet, daß man überhaupt denjenigen Menschen Genie zuschreibe, die in den Geschäfften und Verrichtungen, wozu sie eine natürliche Neigung zu haben scheinen, eine vorzügliche Geschiklichkeit und mehr Fruchtbarkeit des Geistes zeigen, als andre Menschen. Der Mann von Genie sieht in den Gegenständen, die ihn interessiren, mehr als andre Menschen, entdeket leichter die sichersten Mittel zu seinem Zwek zu gelangen, findet bey vorkommenden Hindernissen glükliche Auswege, ist mehr als andre

andre Menschen, Meister seiner Seelenkräfte, erkennet und empfindet schärfer als ein andrer, hat dabey seine Vorstellungen und Empfindungen mehr in seiner Gewalt, da Menschen ohne Genie von den ihrigen geführt und gelenkt werden. Also scheinet das Genie im Grunde nichts anders zu seyn, als eine vorzügliche Größe des Geistes überhaupt, und die Benennungen ein großer Geist, ein großer Kopf, ein Mann von Genie, können für gleich bedeutend gehalten werden.

Doch erstrekt sich diese Größe, die sich den Namen des Genies erwirbt, nicht allezeit über jedes Vermögen des Geistes. Es giebt Menschen, in deren Seelen alles groß ist, wiewol diese höchst selten sind; andere besitzen nur einzele Seelenkräfte in einem sehr hohen Grad, und werden dadurch weit mehr, als andre Menschen, zu gewissen Verrichtungen tüchtig. Man schreibt solchen Menschen nicht schlechtweg Genie, sondern ein besonders Genie für die Sachen zu, für welche sie vorzügliche Fähigkeiten haben.

Ueberhaupt scheinet es, daß in beyden Fällen das Genie eine besondere Leichtigkeit, die Vorstellungen auf einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit, oder, nach Beschaffenheit der Sache, der Deutlichkeit zu erheben, mit sich bringe. In der Seele des Mannes von Genie herrscht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenstand wie ein nahe vor Augen liegendes und wol erleuchtetes Gemählde vorstellt, das er leicht übersehen, und darin er jedes Einzele genau bemerken kann. Dieses Licht verbreitet sich bey wenigen glüklichern Menschen über die ganze Seele, bey den meisten aber nur über einige Gegenden derselben. Bey diesem erleuchtet es die obere Gegend des Geistes, wo die allgemeinen und abstrakten Begriffe ihren Sitz haben; bey andern verbreitet es sich über sinnliche Begriffe, oder dringt auch wol bis in die dunklern Gegenden der Empfindungen ein. Dahin, wo dieses Licht fällt, vereinigen sich die Kräfte und Triebfedern der Seele; der Mann von Genie empfindet ein begeisterndes Feuer, das seine ganze Würksamkeit rege macht; er entdeket in sich selbst Gedanken, Bilder der Phantasie und Empfindungen, die andre Menschen in Verwundrung setzen; er selbst bewundert sie nicht, weil er sie, ohne mühsames Suchen, in sich mehr wahrgenommen, als erfunden hat.

Es steht dahin, ob die Philosophie jemals die eigentlichen Ursachen entdeken werde, die das Genie hervorbringen. Den ersten Grund dazu scheinet die Natur dadurch zu legen, daß sie den Menschen, dem sie ein besonderes Genie zugedacht hat, für gewisse Gegenstände vorzüglich empfindsam macht, wodurch geschieht, daß ihm der Genuß dieser Gegenstände einigermaßen zum Bedürfniß wird. Wir dürfen uns nicht scheuen, die Anlage zum Genie selbst in der thierischen Natur aufzusuchen, da man durchgehends übereingekommen ist, auch den Thieren etwas dem Genie ähnliches zuzuschreiben. Wir sehen, daß jedes Thier alle Geschäffte, die zu seinen Bedürfnissen gehören, mit einer Geschiklichkeit und mit einer Fertigkeit verrichtet, die Genie anzuzeigen scheinen. Bey dem Thier liegt allemal ein höchst feines Gefühl, eine ausnehmende Reizbarkeit der Sinne zum Grund. Man beraube den Hund seines feinen Geruchs und Gehöres, so nimmt man ihm zugleich auch sein Genie weg. Bey dem Menschen scheinet das Genie eine ähnliche Unterstützung nöthig zu haben. Wie stark auch immer seine Vorstellungskräfte seyn mögen, so machen sie das Genie noch nicht aus: es muß irgend eine Reizung

hinzukommen, wodurch die Würksamkeit jener Kräfte auf besondere Gegenstände gelenkt und dabey unterhalten wird. Denn was wir hier Vorstellungskräfte nennen, sind, wenn man genau reden will, bloße Vermögen oder bloße Fähigkeiten des Geistes, die erst alsdann würksam werden, wenn ein innerliches oder äußerliches Bedürfniß ihre Würksamkeit erwekt und unterhält.

Seelen von geringer Empfindsamkeit, die durch nichts zu vorzüglicher Würksamkeit gereizt werden, die keine besondere Bedürfnisse haben, solche Seelen sind bey dem größten Verstand ohne Genie; denn dieser große Verstand muß durch das Bedürfniß in Würksamkeit erhalten werden. Die verschiedenen Vermögen der Seele liegen in einer schlaffen Unthätigkeit, bis irgend eine Empfindung sie reizt, und dann würken sie, so lange diese Empfindung vorhanden ist. So wie das schlaueste und lebhafteste Thier, wenn es über alle seine Bedürfnisse bis zur Sättigung befriediget ist, in einer dummen Trägheit ausgestrekt liegt, so sinken auch alle Kräfte des Geistes, so viel Stärke sie auch sonst haben, in schläfrige Unthätigkeit, wo nicht der empfindsame Theil der Seele durch etwas gereizt wird, und sie zur Würksamkeit auffodert.

Wo demnach zu den vorzüglichen Vorstellungskräften der Seele, ein bestimmtes inneres Bedürfniß derselben hinzukömmt, das ihnen die rechte Würksamkeit giebt, da zeiget sich das Genie, und es bekömmt seine besondere Bestimmung von der Art des Bedürfnisses. Der Mensch von Verstand und lebhafter Einbildungskraft, dessen Hauptbedürfniß die Liebe ist, wird, nach dem besondern Grad dieses Bedürfnisses, ein galanter oder zärtlicher Liebhaber, ein Muster und ein Genie in seiner Art, so wie der Mensch von Verstand und lebhafter Phantasie, dessen Seele einen vorzüglichen Gefallen an der Schönheit sichtbarer Formen hat, ein großer Zeichner und ein Genie in dieser Gattung wird. Zum Genie wird also auch warme Empfindung erfodert, ohne welche der Geist nie würksam genug ist. Wo eine solche Empfindung bey Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes nur vorübergehend ist, da äußern sich auch vorübergehende Würkungen des Genies; die aber, deren Empfindungen herrschend worden, sind die eigentlichen Genies jeder Art.

Ein Mann von Verstand kann auch wol ohne Empfindung oder innerliches Bedürfniß, aus Mode, oder aus Lust zur Nachahmung, oder aus andern außer der Empfindung liegenden Veranlassungen, sich in Geschäffte einlassen, die andre aus Triebe des Genies thun. Aber alles Verstandes ungeachtet wird er weit hinter dem wahren Genie zurüke bleiben; man wird das Veranstaltete, von kalter Ueberlegung herkommende und etwas steife Wesen gewiß in seinem Werk entdeken; er wird sich in dieser Art, als einen Mann von Verstand und Ueberlegung, aber nicht als ein Genie zeigen; man wird merken, daß sein Werk aus Kunst und Nachahmung entstanden ist, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben. Wer ohne das würkliche Gefühl einer in dem Blute sitzenden Liebe, an der Seite einer Schönen den Liebhaber spielt, wird sich allemal als einen Comödianten, oder als einen Geken zeigen: eben so wird auch der, welcher Werke des Genies ohne Genie nachahmet, sich gar bald verrathen.

Diesen Anmerkungen zu Folge wären eine vorzügliche Stärke der Seelenkräfte, mit einer besondern Empfindsamkeit für gewisse Arten der Vorstellungen verbunden, nothwendige Bedingungen zu Hervorbringung

des Genies. Damit wir uns nicht allzuweit ausdehnen, wollen wir diese allgemeine Bemerkung nur auf die Arten des Genies anwenden, die sich in den schönen Künsten äussern.

Jede derselben hat etwas auf die äußern Sinnen würkendes zum Grunde. Wäre unser Ohr nichts als eine Oeffnung, die dem todten Schalle den Eingang in die Seele verstattete, und unser Auge nichts, als ein Fenster, wodurch das Licht fällt, so würde die Musik nichts als eine bloße Rede, und die Mahlerey eine bloße Schrift seyn. Daß das Gehör durch Harmonie und Rhythmus, das Auge durch die Harmonie der Farben und Schönheit der Formen gerührt wird, macht, daß die Musik und die Mahlerey schöne Künste sind. Für den Menschen, dessen Ohr durch Harmonie und Rhythmus nicht gereizt wird, ist die Musik ein bloßes Geräusch. Hieraus läßt sich abnehmen, auf was für einem Grund das, jeder Kunst überhaupt eigene Genie, beruhe. Es stützet sich auf eine besondere Reizbarkeit der Sinnen und des Systems der Nerven. Der, dessen Ohr von der Kraft der Töne dergestalt gereizt wird, daß das Vergnügen, das er daraus empfindet, eine Bedürfniß für ihn wird, hat die wahre Anlage zum Genie der Musik; wer von der Harmonie der Farben so lebhaft gerührt wird, daß er ein vorzügliches Vergnügen daran hat, der hat das Genie des Coloristen; und wen die Harmonie und der leidenschaftliche Ton der Rede in Empfindung bringt, der hat die Anlage zum poetischen Genie. Aber diese verschiedenen Gattungen der Reizbarkeit machen nur noch das mechanische Genie des Künstlers aus, das noch immer nahe an den Instinkt der Thiere gränzet. Der Künstler, der dieses Genie allein hat, ist nur in dem Mechanischen der Kunst glüklich; aber darum hat sein Werk noch den Geist nicht, wodurch es bestimmte Würkung auf die Gemüther der Menschen macht, die selbst keine Künstler sind. Ein Tonstük kann an Harmonie und Rhythmus gut, und doch ohne Kraft des Ausdruks seyn, so wie ein Gedicht von der schönsten Versification sehr unbedeutend seyn kann.

Der große Künstler, der unter den Genien, die in der Geschichte des menschlichen Geistes als Sterne der ersten Größe erscheinen, einen Platz bekommen soll, muß wie Homer, wie Phidias oder wie Händel, außer dem seiner Kunst eigenen Genie, ein grosses philosophisches Genie besitzen; muß ein Mann seyn, der, wenn er auch den Geist seiner Kunst nicht gehabt hätte, noch immer ein Genie geblieben wäre. Dieses allgemeine, philosophische Genie giebt ihm große Erfindungen, große Gedanken, die das Kunstgenie nach dem, der Kunst eigenen, Geiste bearbeitet. Dadurch entstehen die herrlichen Werke der schönen Künste, die nicht nur der Künstler, sondern jeder Mensch von Gefühl und Verstand bewundert.

Das Genie eines jeden Künstlers muß also nach einem doppelten Maaßstab gemessen werden: an dem einen mißt man seine Kunst, und an dem andern seine Materie. Anakreon hatte das Genie der Kunst vielleicht in so hohem Grad, als Homer; beyde sind große Dichter; aber, an den Maaßstab der allgemeinen menschlichen Größe gebracht, ist der eine ein Held, und der andere ein angenehmer Knabe. So haben Raphael und Callot das Genie der zeichnenden Kunst beyde in hohem Grad; aber der eine hatte dabey eine große Seele, der andre blos eine höchst lebhafte, aber spielende Phantasie.

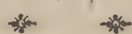
Das bloße Kunstgenie kann wieder seine mannigfaltigen Bestimmungen haben. Das empfindende Auge wird nicht

nicht allemal durch jede Schönheit gereizt; dieser Mensch wird durch die Schönheit der Formen entzüket; der, blos durch den Glanz der Farben: jener wird ein Phidias, dieser ein Titian. In der Musik wird ein Ohr vorzüglich durch Harmonie gereizt, ein andres durch Gesang. Und diese Verschiedenheit findet sich auch in dem außer der Kunst liegenden Genie der Menschen. Es giebt, wie schon oben angemerkt worden, Seelen, in denen es überall hell, und andre, wo das Licht nur auf einzele Gegenden eingeschränkt ist.

Diese wenigen Betrachtungen über das Genie geben doch einige Aufklärung über die ungemeine Mannigfaltigkeit desselben in den schönen Künsten. Fällt das bloße Kunstgenie in eine gemeine Seele, die außer der Kunst ohne Größe ist, so kann es doch Werke hervorbringen, die von eigentlichen Liebhabern der Kunst bewundert werden. Es giebt Dichter, die nicht viel mehr als Versmaschinen, Tonkünstler, die Notenmaschinen sind; und so hat nicht nur jede Kunst, sondern bald jeder einzele Zweig derselben, Männer gezeuget, die durch bloßen Instinkt einen oder mehrere mechanische Theile mit bewundrungswürdiger Geschiklichkeit ausgeübt haben. Wie viel Coloristen hat man nicht, die weder von Zeichnung, noch von Schönheit den geringsten Begriff haben? Wir wollen die Werke dieser blos durch den Instinkt gebildeten Künstler den Liebhabern gern als kostbare Kleinodien, womit sie ihre Cabinetter ausschmüken, überlassen.

Das Genie der Menschen ist auch außer der Kunst so mannigfaltig, als die verschiedenen Gegenstände selbst, an denen man Geschmak findet. Wenn man den natürlichen Geschmak an ganz abgezogenen und bis zur größten Deutlichkeit entwikelten Begriffen, und an Wahrheiten, die durch strenge Vernunftschlüsse bewiesen werden, ausnimmt, so kann jede andre Gattung des Genies sich mit einem besondern Kunstgenie vereinigen, und daher entstehet die große Mannigfaltigkeit in den Charakteren der Künstler. Ein Mensch hat vorzüglich an sittlichen Gegenständen ein Wolgefallen, einen andern reizen nur leidenschaftliche Scenen; bey diesem ist blos die Einbildungskraft reizbar, und der findet vorzüglichen Geschmak an sinnlich erkannten philosophischen Wahrheiten. Man verbinde die vielerley Arten des daher entstehenden Genies, mit den verschiedenen Arten des Kunstgenies, so bekömmt man eine große Mannigfaltigkeit an Künstlern von Genie, deren jeder seinen eigenen unterscheidenden Charakter hat. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit des Genies haben wir nicht an Dichtern, von Homer bis zum Anakreon? und an Mahlern, von Raphael bis zum Bluhmenmahler Huysum?

Es würde angenehm seyn, und zu näherer Kenntniß des menschlichen Genies ungemein viel beytragen, wenn Kenner aus den berühmtesten Werken der Kunst das besondere Gepräg des Genies der Künstler mit psychologischer Genauigkeit zu bestimmen suchten. Man hat es zwar mit einigen Genien der ersten Größe versucht; aber was man in dieser Art hat, ist nur noch als ein schwacher Anfang der Naturhistorie des menschlichen Geistes anzusehen.



Ueber das Genie haben geschrieben, unter den Spaniern, Juan Haarte (Sein Examen de Ingenios para las sciencias, Mad. 1566. 8. lat. unter dem Titel, Scrutinium Ingeniorum von Aeschacius Major (Joach. Cäsar) 1612. und von Ant. Possevin. ; franz. durch Gabr. Chappuis; deutsch durch G. Ephr. Lessing, Wittenb. 1752 und 1785. 8. gehört unstrei-

tig hieher) — — Unter den Franzosen: der 2te B. der reflex. crit. sur la poesie et la peinture (s. Aesthetik) besteht, größtentheils, aus Untersuchungen über das Genie. — In den Essais des Trüblet findet sich ein Aufsatz, Du Genie, B. 3. S. 102. Par. 1762. 12. — In dem Werke des Helvetius, de l'Esprit, Par. 1758. 12. 3 B. handelt der größte Theil des 2ten und 3ten B. von dem Genie, und ob es Natur, oder Erziehung giebt? — der Art. Genie, in der Encyclopedie, von Diderot, deutsch im 6ten B. S. 641. der Unterhaltungen. — Considerations sur les causes physiques et morales, du Genie . . . . par Mr. de Castillon, Bouill. 1769. 8. deutsch, Leipz. 1770. 8. — — Unter den Engländern: Addison handelt im Zuschauer (B. 2. N. 160) vom Genie. — Conjectures on Original Composition . . . . von Ed. Young, Lond. 1759. 8. — An Essay on Original Genius, and its various modes of exertion in Philosophy and the fine arts, particularly in poetry, Lond. 1767. 8. und Critical remarks on the Writings of the most celebrated Original Geniuses in Poetry . . . by W. Duff, Lond. 1770. 8. — Essay on Genius . . . by Alex. Gerard, Lond. 1774. 8. deutsch durch Hrn. Garve, Leipz. 1776. 8. — — Unter den Deutschen: Sulzer (Seine Abhandl. über das Genie steht in der hist. de l'Acad. . . . de Berlin, Année 1757. und deutsch in dem 5ten B. S. 137. der Samml. vermischter Schriften, Berl. 1762. 8. und im 1ten B. seiner vermischten philosophischen Schriften, S. 309 der 2ten Aufl.) — Versuch über das Genie (von Resewitz) im 2ten B. S. 131. und im 3ten B. S. 1 u. f. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der schönen Wissensch. und fr. Künste, Berl. 1760. 8. beyde vergl. mit dem 92ten u. f. Litteraturbr. Th. 6. S. 211 u. f. — Vom Genie, eine Abh. von Hrn. Flögel, im 1ten St. des 1ten B. der vermischten Beyträge zur Phil. und den sch. Wissensch. Bresl. 1762. 8. und nachher in seiner Geschichte des menschl. Verstandes S. 10 u. f. der Ausg. von 1765. vergl. mit dem 317ten Litteraturbr. Th. 22. S. 21. — Ueber das Genie . . . ein Abschnitt in Hrn. Riedels Theorie der sch. Künste und Wiss. S. 391. der ersten Ausg. — Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten (von Hrn. Garve) im 8ten B. der N. Bibl. der sch. Wissensch. und in der Samml. seiner philos. Schriften, Leipz. 1779. 8. — Vom Genie in den schönen Künsten, eine Abhandl. von Hrn. Schlegel, im 2ten B. S. 1. seiner Ausgabe des Batteux, vom Jahre 1770. Im Sophron, oder von der Bestimmung des Jünglinges für dieses Leben 1773. 8. von Hartmann findet sich eine Prüfung der Fähigkeiten des Menschen überhaupt. — Versuch über das Genie, von Ernst Carl Wieland, Leipz. 1779. 8. — —

Gesang.

Es ist nichts leichters, als den Unterschied zwischen Gesang und Rede zu fühlen, gleichwohl sehr schwer ihn zu beschreiben. Beyde sind eine Folge verschiedener Töne, die sich sowol durch Höhe und Tiefe, als durch ihre besondere Bildung von einander unterscheiden. Doch scheinet es, daß die Töne, die den Gesang ausmachen, sich durch etwas Anhaltendes und Nachschallendes von den Tönen der Rede unterscheiden. Diese werden durch einen schnellen Stoß gleichsam aus der Kehle herausgeworfen; jene durch einen anhaltenden Druk herausgezogen. Diese prägen dem Gehör eine bestimmtere Empfindung von ihrer Höhe, ihrer Bildung und ihrem Verhältniß unter einander ein, als jene. Da man aber den Unterschied zwischen Gesang und Rede klar genug fühlet, so verliert die Musik nichts dadurch, daß man ihn nicht deutlich entwikeln kann.

Der Gesang ist dem Menschen so wenig natürlich als die Rede: beyde sind Erfindungen des Genies, jene durch das Bedürfniß, diese vermuthlich durch Empfindungen, veranlasset.

Es ist sehr schwer die verschiedenen Schritte anzugeben, die das Genie hat thun müssen, um diese Erfindungen zu Stande zu bringen. Ganz unwahrscheinlich ist es, daß der Mensch durch Nachahmung der singenden Vögel auf den Gesang gekommen sey. Die einzeln Töne, woraus der Gesang gebildet ist, sind Aeusserungen lebhafter Empfindungen; denn der Mensch, der Vergügen, Schmerz oder Traurigkeit durch Töne äußert, dergleichen die Empfindung, auch wider seinen Willen, von ihm erpreßt, läßt nicht Töne der Rede, sondern des Gesanges hören. Also sind die Elemente des Gesanges nicht sowol eine Erfindung der Menschen, als der Natur selbst. Wir werden Kürze halber diese, von der Empfindung dem Menschen gleichsam ausgepreßte Töne, leidenschaftliche Töne nennen. Die Töne der Rede sind zeichnende Töne, die ursprünglich dienten, Vorstellungen von Dingen zu erweken, die solche oder ähnliche Töne hören lassen. Itzt sind sie meistens gleichgültige Töne, oder willkührliche Zeichen; die leidenschaftlichen Töne sind natürliche Zeichen der Empfindungen. Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenschaftlicher Töne den Gesang.

Der Mensch ist natürlicher Weise geneigt sowol den vergnügten, als den traurigen Empfindungen, zumal wenn sie von zärtlicher Art sind, nachzuhängen; und sich in denselben gleichsam einzuwiegen. Nun scheinet das Gehör gerade derjenige von allen Sinnen zu seyn, der zu Reizung und Unterhaltung der Empfindungen gemacht ist. Wir sehen, daß Kinder, die noch nichts von Gesang wissen, wenn sie in vergnügter oder trauriger Laune sind, sich durch dazu schikende Töne darin unterhalten. Durch diese Töne hat die Laune etwas Körperliches, woran sie sich festhalten und wodurch sie sich eine Fortdauer verschaffen kann. Daraus läßt sich einigermaßen begreifen, wie der Mensch, bey gewissen Empfindungen, eine Reyhe singender Töne bildet, und sich dadurch in dem Zustand einer, ihn beherrschenden Laune, unterhält.

Dieses allein macht aber den Gesang noch nicht aus; denn erst, wenn abgemessene Bewegung und Rhythmus zu dem Vorhergehenden hinzukömmt, entsteht der eigentliche Gesang. Auch diese scheinen, so wie die leidenschaftlichen Töne, in der Natur der Empfindungen ihren Grund zu haben. Eine bloße Wiederholung solcher Töne ist nicht hinreichend, das Nachhängen der Empfindung und das Beharren in derselben zu bewürken; dieses thut eine gleichförmig anhaltende Bewegung besser. So wie das Wiegen die Sammlung der Lebensgeister zur Ruhe befördert, und den Geist in dem Zustande, darin er einen Gefallen hat, unterhält, so giebt es ähnliche Bewegungen, wodurch andre Empfindungen fortdauernd unterhalten werden. Dieses fühlt auch der rohe unachtsame Mensch, und das noch nicht nachdenkende Kind. Man sieht, daß beyde mit der Wiederholung leidenschaftlicher Töne, eine gewisse gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederholtes Hin- und Herwanken desselben verbinden, worin ohne Zweifel der natürliche Ursprung des Takts zu suchen ist. Nichts ist bequemer, uns eine Zeitlang in denselben Empfindungen zu unterhalten, als eine gleichförmige, in gleiche Glieder abgetheilte, Bewegung, wodurch die Aufmerksamkeit auf denselben Gegenstand festgehalten wird. Und so läßt sich einigermaßen der Ursprung des Gesanges begreifen, den man durch eine, in bestimmter einförmiger Bewegung fort-

fortfließende Folge leidenschaftlicher Töne, erklären kann. Bey allen Nationen, selbst denjenigen, die dem Stande der Wildheit noch am nächsten kommen, findet man Tanzgesänge von genau bestimmtem Takt und Rhythmus; und diese Beobachtung bestätiget das, was wir vom Ursprunge des Gesanges angemerkt haben. Es ist zum Gesang nicht nothwendig, daß die Töne von menschlichen Stimmen angegeben werden; denn auch einer bloßen Instrumentalmelodie giebt man den Namen des Gesanges, so daß die Wörter, Gesang und Melodie, meistentheils gleichbedeutend sind. Aber der Gesang, der menschlichen Stimme ist freylich der ursprüngliche und vollkommenste, weil er jedem Ton auf das genaueste die besondere Bildung, die der Affekt erfodert, geben kann; da einige Instrumente, wie das Clavier, ihn gar nicht modificiren können, andre aber es doch weit unvollkommener thun, als die Kehle des Sängers.

Die wesentliche Kraft der Musik liegt eigentlich nur im Gesang; denn die begleitende Harmonie hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, wenig Kraft zum Ausdruk; sie dienet blos den Ton anzugeben und zu unterstützen, die Modulation merklicher zu machen, und dem Ausdruk mehr Nachdruk und Annehmlichkeit zu geben. Aber in der Melodie allein liegen die mit unwiderstehlicher Kraft belebten Töne, die man für Aeußerungen einer empfindenden Seele erkennt. Der Mensch hat drey Mittel seinen Gemüthszustand an den Tag zu legen; die Rede, die Miene nebst den Gebehrden, und die leidenschaftlichen Töne. Das letzte übertrifft die andern an Kraft sehr weit, und dringet schnell in das Innerste der Seele.

Fortius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta. *)

Daher hat der Gesang über alle Werke der Kunst den Vorzug, um Leidenschaft zu erweken. Die Zeichnung giebt uns Kenntniß der Formen, und der Gesang erwekt unmittelbar das Gefühl der Leidenschaft. Hiervon ist aber an einem andern Ort ausführlicher gesprochen worden.**) Hier wird dieses nur darum angeführt, um den Tonsetzer, der dieses liest, zu überzeugen, daß er sein größtes Verdienst durch den Gesang erwerben müsse. Er muß ein reiner Harmoniste seyn, aber blos um seinem Gesang die völlige Reinigkeit zu geben. Da aber diese ohne den Ausdruk zu nichts dienet, so muß sein größtes Studium auf den leidenschaftlichen Gesang gerichtet seyn. Melodie, Bewegung und Rhythmus sind die wahren Mittel das Gemüth in Empfindung zu setzen: wo diese fehlen, da ist die höchste Reinigkeit der Harmonie eine ganz unwürksame Sache.

Wir rathen deßwegen den jungen Tonsetzern, nicht alle ihre Zeit auf das Studium der Harmonie zu wenden,

*) Horaz sagt segnius, aber er redet von der gemeinen Sprache. Des Dichters Anmerkung wird sehr zur Unzeit angeführt, um die Kraft der Mahlerey über die Musik damit zu beweisen. Horaz sagt in dieser Stelle, die Sachen, die man sehe, machen stärkern Eindruk als die, welche man nur aus Erzählungen oder Beschreibungen vernehme, und dieses ist völlig richtig: wir sagen, daß überhaupt die Seele durch das Gehör stärker, als durch das Gesicht gerührt werde, und auch dieses ist wahr. Die gebrochenen Töne, die der Schmerz einem leidenden Menschen auspreßt, dringen stärker in uns, als die Leiden ankündigenden Gesichtszüge. Picturae *explicatiores*, soni *fortiores*; quia illic status, hic motus. So urtheilet Leibnitz. S. Otium Hanov. p. 170. n. LXIX.

**) S. Musik.

den, sondern den Gesang, als die Hauptsache ihrer Kunst anzusehen. Melodische Schönheiten muß das Genie ihnen eingeben; aber um eine völlige Kenntniß von Bewegung und Rhythmus zu erlangen und beyde in seine Gewalt zu bekommen, dazu wird Arbeit und Studium erfodert. Die Tanzmelodien verschiedener Nationen enthalten beynahe alle Arten der Bewegung und des Rhythmus, und nur der, welcher sich hinlänglich darin geübt hat, kann ein Muster im Gesang werden.

Von dem Vortrag des Gesanges, wird in einem besondern Artikel gesprochen. *)

Geschmak.

(Schöne Künste.)

Der Geschmak ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. Bisweilen aber nimmt man das Wort in einem engern Sinn, nach welchem man nur den Menschen Geschmak zueignet, bey denen dieses Vermögen sich schon zu einer gewissen Fertigkeit entwikelt hat.

Man nennt dasjenige Schön, was sich ohne Rüksicht auf irgend eine andre Beschaffenheit, unsrer Vorstellungskraft auf eine angenehme Weise darstellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll. **) Also vergnügt das Schöne nicht deßwegen, weil der Verstand es vollkommen, oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der Einbildungskraft schmeichelt, weil es sich in einer gefälligen, angenehmen Gestalt zeiget. Der innere Sinn, wodurch wir diese Annehmlichkeit genießen, ist der Geschmak. Wenn die Schönheit, wie an seinem Orte bewiesen wird, *) etwas Würkliches ist, und nicht blos in der Einbildung besteht, so ist auch der Geschmak ein in der Seele würklich vorhandenes und von jedem andern unterschiedenes Vermögen; nämlich das Vermögen das Schöne anschauend zu erkennen, und vermittelst dieser Kenntniß Vergnügen daran zu empfinden. So weit sich die Natur des Schönen erkennen und zergliedern läßt, so weit kann man auch die Natur des Geschmaks deutlich erkennen. Wo die Zergliederung nicht mehr statt findet, da ist der Geschmak ein blos mechanisches Gefühl, dessen Grund sich nicht entwikeln läßt. Hieraus kann man urtheilen, in welchen Fällen die gemeine Regel: daß man über den Geschmak nicht streiten könne, richtig oder unrichtig sey.

Man kann dieses Vermögen der Seele in einem zweyfachen Gesichtspunkte betrachten; würkend, als ein Werkzeug des Künstlers, womit er wählt, ordnet und ausziert; bey dem Liebhaber ist es genießend, indem es Vergnügen erwekt, und das Gemüth fähig macht, die Werke der schönen Künste zu nutzen.

Der Künstler von Geschmak sucht jedem Gegenstand, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft sich lebhaft darstellende Form zu geben, und hat hierin die Natur zu seiner Vorgängerin, die nicht zufrieden ist, ihre Werke vollkommen und gut zu machen, sondern überall Schönheit der Formen, Annehmlichkeit der Farben, oder doch genaue Uebereinstimmung der Form mit dem innern Wesen der Dinge, zu erhalten sucht.

Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werk alle wesent-

*) S. Singen.
**) S. Schön.
*) S. Schön.

sentliche Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmak aber macht es zu einem Werk der schönen Kunst. Das Haus, in welchem alles, was zur Wohnung und zu den täglichen Verrichtungen dienet, vorhanden ist, wird dadurch, daß ein Mann von Geschmak alle diese Theile angenehm zusammen vereiniget, daß er dem Ganzen ein gefälliges Ansehen und jedem Theile, nach Maaßgebung seines Ranges und Orts, eine schikliche Form giebt, zum Werk der schönen Baukunst. Die Rede, in welcher man alles sagt, was zum Endzwek dienet, wird durch eine gefällige Anordnung der Haupttheile, durch die schöne Wendung einzeler Gedanken, durch Harmonie und andre sinnliche Kraft des Ausdruks, zum Werk der Beredsamkeit.

Eigentlich macht also der Geschmak, der zu Verstand und Genie hinzukömmt, den Künstler aus. Jene höhere Gaben allein machen den geschikten, den verständigen, den erfindungsreichen Mann, nur nicht den Künstler aus. Aber der Geschmak allein, wo er nicht von Verstand und Genie begleitet ist, kann nie den großen Künstler ausmachen. Denn da, wo der Stoff selbst keinen Werth hat, hilft die schöne Form wenig. Man trifft bisweilen Menschen an, deren Seelen blos Phantasie, von Geschmak begleitet, sind, und denen es am Verstande fehlet; Menschen, die nie auf etwas anders, als auf Schönheit sehen, die, durch das schöne Kleid völlig befriediget, nie auf die bekleidete Sache Acht haben. Dieser Charakter macht die feinen und geschmakvollen Tändler aus, dergleichen man in allen schönen Künsten hat. Sie sind die Zierrathen des menschlichen Geschlechts. Ihre Werke dringen nie durch die Phantasie hindurch, und lassen den Verstand und das Herz in völliger Ruh.

Auch dem glänzendsten Witz, sagt Young, sollte es nicht erlaubt seyn, in sich selbst verliebt, seine Annehmlichkeiten in der eitlen Quelle des Nachruhms (der Presse) zu bewundern, wenn er auf nichts, als seine Schönheit stolz seyn kann. Er sollte, wie Brutus, sein geliebtestes Kind dem heiligen Interesse der Tugend und dem würklichen Dienst des menschlichen Geschlechts aufopfern.

Man sieht auf der andern Seite, daß Männer von Verstand und Genie, denen es am Geschmak fehlet, sich zu den Künstlern gesellen; aber ihre Werke sind nie wahre Werke der schönen Kunst. Sie können in Gedanken und Erfindung fürtrefflich seyn, aber die Würkung, die man von den Werken der Kunst erwartet, haben sie nicht. Künstler von höheren Gaben, ohne Geschmak, sind, was im gemeinen Leben verständige und redliche Männer, die durch ein finsteres, steifes Wesen andre abschreken, von ihrem guten Verstand und Herzen Gebrauch zu machen. Also macht die Vereinigung jener höhern Gaben mit dem Geschmak, den wahren Künstler.

Es ist angemerkt worden, daß das eigentliche Schöne in der angenehmen Form bestehe. Man dehnet aber den Begriff desselben auch weiter aus, und nennt auch oft das, was eine merkliche, sinnliche Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit hat, so gar das Gute, in so fern es dem anschauenden Erkenntniß klar einleuchtet, Schön.*) Der Geschmak in seinem weitesten Umfange geht also auch auf dieses Schöne. Er giebt den Vorstellungen nicht nur eine schöne Form, sondern verbindet mit derselben auch das Schöne, das aus dem Gebiete des Wahren und Guten genommen ist, auf eine so unzertrennliche Weise, daß der mit diesem Geschmak

*) S. Schön.

Geschmak ausgebildete Gegenstand auf einmal den Verstand, die Einbildungskraft und das Herz einnimmt. Wie man der menschlichen Bildung erst alsdann die höchste Schönheit zuschreibt, wenn ein lebhafter Geist nebst einem edlen Herzen in der schönen Form gleichsam durchscheinen: so erreichen auch die Werke der Kunst erst alsdann die höchste Schönheit, wenn die angenehme Form durch Reizungen einer höhern Art ein noch stärkeres Leben bekömmt.

Also zeiget sich der Geschmak nur alsdenn in seiner höchsten Vollkommenheit, wenn er von scharfem Verstande, feinem Witz und von edlen Empfindungen begleitet wird. Ein Werk der Kunst, das die Phantasie auf das vollkommenste, oder auf die angenehmste Weise beschäfftiget, scheinet denn doch immer noch etwas Leeres zu haben, wenn der Verstand und das Herz dabey müßig bleiben. Man glaubt einigermaßen zu fühlen, daß die Phantasie die Oberfläche der Seele einnehme, da der Verstand und die Empfindungen in der Tiefe derselben ihren Sitz haben. Soll die ganze Seele von der Schönheit eines Werks durchdrungen werden, so muß keine Sayte derselben unberührt bleiben. Der Geschmak des Künstlers muß nicht blos auf das eigentliche Schöne, sondern auf jede Art des uneigentlichen Schönen gerichtet seyn, das im Grund aus Wahrheit, Richtigkeit, Schiklichkeit, Wolanständigkeit und edlem Wesen entsteht. Das Werk, das von dem vollkommensten Geschmak bearbeitet worden, hat, wie die Schönheit des menschlichen Körpers, eine schöne Form, der jede Art der Kraft so eingewürkt ist, daß alles zusammen ein einziges unzertrennliches Ganzes ausmacht, das den Kenner, der es erblikt, auf einmal von allen Seiten reizt, und jedes Vermögen, jede Triebfeder der Seele in Würksamkeit setzet. Daher entsteht denn das innige Wolgefallen, welches empfindsame Seelen an solchen Werken haben.

Hieraus ist zu sehen, daß der Geschmak in seiner ganzen Ausdehnung ein feines Gefühl in allen Nerven der Seele zum Grund habe; oder, ohne Metapher zu reden: daß jedes Vermögen der Seele, es gehöre zum Verstand, zur Einbildungskraft oder zu dem Herzen, das Seinige dazu beytragen müsse. Die Stärke und große Würksamkeit aller dieser Vermögen, macht den großen Geist aus; die Feinheit und Schärfe derselben, den Mann von Geschmak; wenn er nur im Stand ist, alle diese Vermögen auf einmal in Würksamkeit zu unterhalten. Denn nur die Vereinigung derselben bildet Werke von vollkommener Schönheit. Wie das Auge auf einen Blik die Lage, die Gestalt, die Größe, die Farben, das Helle und Dunkele, an einem sichtbaren Gegenstand erblikt, und sich von allen diesen Dingen zusammen ein einziges Bild macht: so empfindet der Geschmak durch die Vereinigung aller Seelenkräfte auf einmal alles, was zur Beschaffenheit einer Sache, in so fern sie sinnlich erkennt werden kann, gehört. Er faßt schnell und wie durch eine einzige Würkung, was die genaue Untersuchung langsam entdeken würde. Also ist auch sein Einfluß bey Bildung der Werke der Kunst sehr viel schneller, als die Kenntniß der Regeln, und weit sicherer, weil er das Ganze auf einmal umfaßt.

Der Mann von Geschmak faßt zusammen, was der spekulative, untersuchende Kopf aus einander legt und zergliedert. Daher diejenigen, die sich auf höhere Wissenschaften legen, wo man nothwendig alles zergliedern und einen Begriff nach dem andern betrachten muß, selten viel Ge-

Geschmak haben. Hingegen haben Menschen von feinen Fähigkeiten, die ihr Leben in Geschäfften zubringen, wo man meistentheils viel Umstände auf einmal übersehen, und mehr aus anschauenden, als völlig entwikelten Einsichten, handeln muß, weit mehr Anlage zum Geschmak. Einem spekulativen Kopf ist alles wichtig, was er ganz deutlich erkennt, einem praktischen aber das, dessen Würkung sich weit erstrekt: jener fällt in Sachen des Geschmaks leicht auf Spitzfindigkeit, dieser verachtet sie und findet das Brauchbare.

Bis dahin haben wir den Geschmak, als eine dem Künstler nothwendige Eigenschaft betrachtet: itzt wollen wir ihn überhaupt als eine Fähigkeit des Geistes ansehen, deren Anlage, so wie die zur Vernunft und zum sittlichen Gefühl, sich bey allen Menschen findet.

Ob man gleich die Vernunft, das sittliche Gefühl und den Geschmak, als drey völlig von einander verschiedene Vermögen des Geistes ansieht, durch deren Anwachs und Entwiklung der Mensch allmählig vollkommener wird, so kann man sie doch auch als ein und dasselbe Vermögen, auf verschiedene Gegenstände angewendet, ansehen. Die Vernunft ist Ueberlegung und Scharfsinnigkeit, auf Betrachtung der Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit angewendet; eben diese Gaben des Geistes, auf Betrachtung des Schönen und Angenehmen gerichtet, bilden den Geschmak, und auf das sittliche Gute angewendet, das sittliche Gefühl. Dieselben Anlagen, wodurch der Mensch zur Vernunft kömmt, bringen ihn auch zum Geschmak und zum sittlichen Gefühl.

Die Vernunft giebt ihm die Fähigkeit zur Ausrichtung seiner Geschäffte; sie ist es, die überall die Mittel erfindet, zum Endzwek zu gelangen; das sittliche Gefühl macht ihn zu einem guten und liebenswürdigen Menschen, der zum gesellschaftlichen Leben die Gesinnungen hat, wodurch die Menschen mit einander vereiniget und zu gegenseitiger Hülfe und Zuneigung verbunden werden; der Geschmak streuet über Vernunft und Gefühl Annehmlichkeit, giebt beyden eine einnehmende Kraft auf die Gemüther zu würken. Also kann der Mensch nur durch Vereinigung dieser drey Gaben des Himmels zur Vollkommenheit gelangen. Jedermann sieht die Wichtigkeit der Cultur der Vernunft und des sittlichen Gefühls ein, aber wenige kennen den großen Werth des Geschmaks. Man wird deßwegen die hierüber folgenden Anmerkungen nicht für überflüssig halten.

Es wird an einem andern Orte dieses Werks deutlich gezeiget, daß die schönen Künste eines der vornehmsten Mittel sind, alle nützliche Kenntniß und guten Gesinnungen unter den Menschen auszubreiten, jede nützliche Wahrheit und jede gute Empfindung, als eine lebendige und würksame Kraft in seine Seele zu pflanzen.*) Ein Schriftsteller von Geschmak stellt jede gemeinnützige Wahrheit auf das begreiflichste und lebhafteste vor Augen, und weiß sie in der angenehmsten Form dem Geiste so einzupfropfen, daß sie darin wächst und Früchte trägt. Die ganze Cultur der Vernunft wird durch ihn befördert, weil er den nützlichsten Wahrheiten die wahre Faßlichkeit und Kraft geben kann. Dem guten Geschmak philosophischer, moralischer und politischer Schriftsteller ist es zuzuschreiben, daß ein Volk vor dem andern einen höhern Grad der Erkenntniß und Vernunft besitzt. Eben dieses gilt auch von der sittlichen Empfindung, die vom Geschmak ihre Reize bekömmt.

Aber

*) S. Art. Künste.

Aber alle diese Bemühungen der Künstler wären vergeblich, wenn nicht der Saamen des guten Geschmaks bey denen vorhånden wäre, für welche sie arbeiten. Je mehr der Geschmak unter einer Nation ausgebreitet ist, je fähiger ist sie auch, unterrichtet und gebessert zu werden, weil sie das Einnehmende in dem Wahren und Guten zu empfinden vermag. Man weiß nicht, wie man einem Menschen ohne Geschmak beykommen soll, um ihm Liebe für das Wahre und Gute beyzubringen. Er ist allezeit in dem Fall, in welchem sich das römische Volk bey jener Gelegenheit befand, da der ältere Cato sich vergeblich bemühte, ihm heilsame Vorschläge zu thun, und da ihn Niemand hören wollte, weil, wie er sagte, der Magen in der That keine Ohren hat.

Der Geschmak ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; also würket er natürlicher Weise Liebe für dasselbe. Zugleich erwekt er ein so richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Uebereinstimmung, daß Widerwillen und Verachtung gegen das Schlechte, Unordentliche und Häßliche, von welcher Art es seyn möge, eine natürliche Würkung desselben ist. Der Mensch, in dessen Seele der gute Geschmak seine völlige Bildung erreicht hat, ist in seiner ganzen Art zu denken und zu handeln gründlicher, angenehmer und gefälliger, als andre Menschen. Er ist einer so beständig anhaltenden Aufmerksamkeit auf Ordnung, Schiklichkeit, Wolanständigkeit und Schönheit gewohnt, daß er alles, was diesem entgegen ist, verachtet. Ihm ekelt vor allem Spitzfindigen, Sophistischen, Gezwungenen und Unnatürlichen, in Gedanken und Handlungen.

Diese schätzbare Würkung aber thut freylich der gute Geschmak nur, wenn er in seinem ganzen Umfange gebildet ist, dem man deßwegen auch den Namen des großen Geschmaks beylegt. Menschen, denen gar nichts wichtig ist, als was die Phantasie reizt, die keine Schönheit kennen, als die sich in niedlichen Formen und anmuthigen Farben zeiget, die nur an dem Kleinen, Subtilen und Raffinirten einen Wolgefallen haben, genießen von ihrem kleinen Geschmak jene wichtigere Früchte nicht. Sie werden vielmehr, wie die Schwelger, die immer auf höhere Reizungen der Speisen raffiniren, verwöhnt, und verlieren den Geschmak an den einfachen Schönheiten der Natur. Der Geschmak kann eben so gut, als der Verstand, in Sophisterey fallen. Man weiß, auf was für nichtswürdige Kleinigkeiten die größten Genies unter den Scholastikern ihren sonst scharfen Verstand angewendet haben. Auch die Künste haben ihre Scholastiker, deren Genie und Geschmak nur auf geschraubten Witz, auf subtile Phantasien und geistreiche Tändeleyen geht, die den Lekerbissen gleichen, die zwar die Zunge reizen, aber dem Körper keine Nahrung geben.

So fürtreffliche Würkungen der große Geschmak hat, so schädlich ist dieser kleine und blos subtile Geschmak. Das Volk, bey dem er überhand genommen hat, ist verloren: denn es ist blos an artige Kleinigkeiten gewöhnt, legt den unnützesten Dingen, wenn sie nur die Phantasie reizen, einen hohen Werth bey; der schlechteste Mensch, wenn er nur witzig und in Kleinigkeiten sinnreich ist, wird für einen großen Mann gehalten; selbst das Laster wird rühmlich, wenn es nur in einer geistreichen Gestalt erscheinet. Wie die Spartaner ihre jungen Leute wegen begangener Diebstähle lobten, wenn sie nur sie mit solcher Geschiklichkeit verübten, daß man sie nicht dabey betroffen

troffen hatte: so ist bey den raffinirten Wollüstlingen des Geschmaks alles lobenswerth, was witzig und fein ist. Dadurch verliert das Gemüth alle Stärke, und wird von dem Großen und Erhabenen, das die spitzfindige Phantasie weniger rührt, abgezogen. Ein witziges und schalkhaftes Lied, wird der wichtigsten Rede vorgezogen; ein Mensch, der wie Sokrates denkt und redet, macht gegen einen Petronius schlechte Figur, und Anakreon ist eine wichtigere Person, als Xenophon.

Man siehet hieraus hinlänglich, daß die Bildung des Geschmaks eine große Nationalangelegenheit sey. Vernunft und Sittlichkeit sind zwar die ersten Bedürfnisse des Menschen, der sich aus dem Staub empor heben und seine Natur erhöhen will; aber diese Erhebung vollendet der Geschmak, der beydes Vernunft und Sittlichkeit vervollkommnet, der Anmuth und Gefälligkeit über die Handlungen und über das ganze Leben verbreitet, und überhaupt das Gemüth für das Gute und Böse empfindsamer macht. Man hat ihm mehr, als den höhern Wissenschaften zu danken. Diese haben unmittelbar einen geringen Einfluß auf die Milderung des Charakters und der Sitten; von dem Geschmak aber kann man mit völliger Wahrheit sagen, er lasse dem Menschen nichts von seiner natürlichen Rohigkeit, und mache ihn für alles Gute empfindsam. So wie es ein Vergnügen ist in Führung solcher Geschäffte, wozu Verstand und genaue Beurtheilung der Dinge vorzüglich nöthig sind, mit verständigen Menschen zu thun zu haben, die gleich alles fassen: so ist es in Dingen, wo es mehr auf ein feines Gefühl ankömmt, angenehm, Menschen von Geschmak vor sich zu haben, weil sie leicht jedes Gute und jedes Wolanständige empfinden; da der Mangel des Geschmaks jeden Eingang, wodurch man sonst in die Herzen der Menschen dringt, verschließt. Fast noch schlimmer ist ein falscher oder kleiner Geschmak; denn wo dieser einmal sich der Gemüther bemächtiget hat, da richtet man weder mit Beredsamkeit, noch mit Poesie, noch mit Musik, oder irgend einer andern der schönen Künste, etwas aus. Man hat mit Sophisten zu thun, die sich durch keine Gründe fassen lassen, sondern immer eine Spitzfindigkeit in Bereitschaft haben, die ihnen heraushilft. Eben so üble Folgen hat ein willkührlicher Modegeschmak, der nichts schön findet, als was nach den blos willkührlichen Regeln einer eingebildeten Schönheit geformt ist. Da urtheilet man nicht mehr weder aus Einsicht, noch aus natürlichem Gefühl, sondern vergleicht alles, wie den Schnitt der Kleider, mit der Form, an die man sich gewöhnt hat, und verwirft das Fürtrefflichste, blos weil es nicht nach der Mode gemacht ist.

Man hat kein Wort, welches den gänzlichen Mangel, auch keines, das das Gegentheil des Geschmaks ausdrükt. Jener setzet eine Unempfindlichkeit dessen, was dem natürlichen Hang der Vorstellungskraft zuwider ist, voraus; dieses ist eine abgeschmakte, unvernünftige Lenkung der Vorstellungskraft, die Gefallen an unschiklichen, widersprechenden, völlig ungereimten Dingen findet, eine Art von Narrheit in der Empfindung. Dem Menschen, der keinen Geschmak hat, fehlet es an Gefühl, und der, welcher einen verkehrten Geschmak hat, hat ein verrüktes, der Natur entgegengesetztes Gefühl.

* *

Ueber den Geschmack überhaupt sind folgende Schriften geschrieben worden, von Italienern: Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti di Lamindo Pritanio (Lud. Ant. Muratori) Ven.

Ven. 1717. 12. deutsch, Augsb. 1772. 8. — — Von Franzosen: Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, von dem P. Bouhours, Par. 1684. 4. à la Haye 1739. 12. deutsch, Altenb. 1747. 8. gehört billig hierher; so wie die italienische Widerlegung desselben: Considerazioni sopra un famoso libro francese, intitolato, manière de bien penser . . . di Giov. Gius. Orsi, Bol. 1690. 4. 1735. 4. 2 B. — Lettres sur le bon goût, sur les moyens de le regler, et sur les differences du goût, von dem Abt Bellegarde, in den Lettres choisies de MM. de l'Acad. franc. par Perrault, Par. 1708. 12. — Discours . . . sur le bon goût par Jean Frain du Tremblay, Par. 1713. 12. — — Lettres sur la naissance, les progrès et la decadence du goût en France, von Remond de St. Mard, bey s. reflex. sur la poesie en général, Par. 1733. 12. und im 3ten B. S. 156 f. W. Amst. 1749. 16. d. Leipz. 1768. 8. — Essai histor. et philosophique sur le goût, von Cartaud de la Vilate, Par. 1736. 12. — Esprit des beaux arts, ou histoire raisonnée du goût, von Pierre Esteve, Montp. 1753. 12. 2 B. — Du goût und reflex. sur le goût, où l'on examine la maxime s'il faut écrire pour tout le monde, und suite des reflex. sur le goût, und du goût, Aufsatz von dem Abt Trublet in s. Essais sur divers sujets de Litterature, B. 2. S. 18 u. f. B. 3. S. 129 u. f. Par. 1762. 12. — Reflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie, en matière de goût, von Alembert, im 4ten B. S. 295. seiner Melanges de Litter. d'Hist. et de Philos. Amst. 1760. 12. englisch bey Gerard's Essay on taste; deutsch bey der Uebers. desselben. — Der Artikel Goût, von Voltaire, in der Encyclopedie, ist von Gerard seinem Versuche über den Geschmack beygefügt worden, und deutsch, bey der Uebersetzung desselben, und im 1ten B. der Unterhaltungen befindlich. Ein andrer Aufsatz von eben diesem Verf. in den Questions sur l'Encyclopedie VI. 280 enthält zu der Geschichte des Geschmackes, besonders in Frankreich, ganz gute Beyträge. — Considerations sur les causes du plaisir des ouvr. de l'esprit et des arts, von Montesquieu, in s. Oeuvr. posth. Par. 1780. 12. deutsch, Liegnitz 1785. 8. L'art de sentir et de juger en matière de goût, von Seran de la Tour, Par. 1762. 8. 2 B. — Einen Discours . . . et reflex. sur le gout hat Formey s. Ausgabe der Essais sur le Beau, vom P. Andre, Amst. 1764. 12. vorgesetzt. — Auch gehören, meines Bedünkens, die Principes pour la lecture des Poëtes, par Mr. Mallet, Par. 1745. 12. 2 B. und die — Ecole de Litterature, von de la Porte, Par. 1767. 8. 2 B. hierher, weil sie mit besonderer Rücksicht auf die Bildung des Geschmackes abgefaßt worden sind. — Und von dem Geschmacke; von dem Gegenstande des Geschmackes; von den Gesetzen des Geschmackes, und von den Folgerungen, welche daraus fließen, handelt Batteux in seiner Einleitung in die schönen Wissensch. B. 1. S. 53 u. f. der 4ten Auflage. — — Von Engländern: Addison handelt von dem Geschmack überhaupt in der 409ten No. seines Zuschauers, als Einleitung zu dem, mit der 411ten No. anfangenden Blättern über die Vergnügungen der Einbildungskraft. — Hume hat in s. Essays and Treatises, einen of the standard of taste, (deutsch, von Hrn. Dusch, in dessen vermischten critischen und satyr. Schr. Alt. 1758. 8.) und einen of the delicacy of taste (im 1ten B. S. 284 und S. 3 der Ausgabe von 1770.) — Lettres on taste, von Cooper, Lond. 1753. 8 1771. 8. deutsch, Rostock 1755 8. — Essay on taste by Alex. Gerard, Edimb. 1759. 8. verm. 1780. 8. deutsch, Breslau 1766. 8 — Clio, or a Discourse on taste, Lond. 1766. 8. — Vor der fünften Ausgabe der Philos. Enq. on the origin of our Ideas of the sublime and Beautiful, Lond. 1770. 8. deutsch, Riga 1773. 8. steht eine Einleitung von dem Geschmacke. — In Priestleys Course of Lectures on Oratory and Criticism, Lond. 1777. 4. handelt die

die XVII. Vorles. von der Ergötzung der Einbildungskraft überhaupt, und von der Grundregel des guten Geschmackes. — In Blairs Lectures on Rhetoric and Belles Letters handelt die 2te (B. 1. S. 15) davon. — — Von Deutschen: Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst, von Joh. Ulr. König, bey den Gedichten des Hrn. v. Canitz, Leipz. 1727. 8. Berl. 1750. 8. — Von dem Einflusse und Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmackes (von J. J. Bodmer) Frankf. und Leipz. 1727. 8. — Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes . . . . (von ebend.) Zürich 1736. 8. — Von der Nothwendigkeit, den Geschmack zu bilden; und von der frühzeitigen Bildung des Geschmackes: zwey Abhandlungen von Joh. Ad. Schlegel, bey der 2ten Ausg. s. Batteux, Leipz. 1759. 8. so wie auch bey der folgenden. — Philosophisches Gespräch über den Geschmack, in dem 2ten Th. des 1ten B. der vermischten Beyträge zur Phil. und den schönen Wissensch. Bresl. 1762. 8. vergl. mit dem 319ten Litteraturbr. — Von der Kritik der Empfindung über eine Stelle des Hrn. Dubos (in s. reflex. crit. B. 2. S. 321. der Dresdn. Ausg.) in dem 8ten B. der Bibl. der sch. Wissensch. zu welcher auch noch eine französische Schrift: Dissertation ou l'on examine le sentiment de Mr. l'Abbé Dubos touchant la préference que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des Ouvrages d'esprit, von Jean Jacq. von Bel, in dem 3ten B. der Continuation des Memoires de Litterature et d'histoire des P. Molets, und in der Bibl. franc. ou hist. litter. de la France, Julius und August 1726. und Lettre sur cette dissertat. ebend. B. 10. gehören. — De morum vi ad sensum pulchritudinis, quam artes sectantur, Auct. Chr. Gottl. Heyne, Gœtt. 1763. 4. und im 1ten B. S. 1 u. f. s. Opusc. ebend. 1785. 8. — In Hrn. Riedels Theorie der schönen Wissensch. und Künste, Jena 1767. 8. handelt der 21te Abschn. S. 399 von dem . . . Geschmacke. — Abhandlung über den Einfluß der Sitten auf die Sprache und den guten Geschmack, von F. G. Findeisen, Berl. 1768. 8. — Der vierte Abschnitt aus (Hrn. Meiners) Revision der Philosophie, Gött. 1772. 8. S. 226. — und Einige Betrachtungen über den guten Geschmack, von ebend. im 1ten Theil seiner verm. Philos. Schriften, Leipz. 1775. 8. S. 133. vergl. mit dem 29ten B. S. 231. der Allgem. deutschen Bibl. — Ursachen des gesunkenen Geschmackes bey den verschiedenen Völkern, da er geblüht (eine Preisschrift) von Hrn. Herder, Berlin 1775. 8. — Versuch über den Geschmack, und die Ursachen seiner Verschiedenheit (von H. Herz) Leipz. u. Mietau 1776. 8. — Ein paar Auff. über Geschmack, in dem Schwäbischen Magazine, vom J. 1776. — Ueber die Verschiedenheit des Geschmackes, ein Aufsatz in dem 26ten B. S. 1. der N. Bibl. der sch. Wissensch. (von Hrn. Eberhard, und bey seinem Amyntor, Anmerk. S. 66. befindlich.) — —

Ueber den Geschmack, und zur Bildung des Geschmackes in den Künsten, und zwar in Ansehung der Mahlerey, Bildhauerey, u. d. m. Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure et des originaux d'avec leurs copies . . . . von Ab. Bosse, Par. 1649. 8. — Conversations sur la peinture, von des Piles, Par. 1677. 12. und im 4ten B. S. 1 u. f. der Oeuvr. div. Amst. 1767. 12. besonders die beyden Unterhaltungen. — L'idée du peintre parfait, von ebend. bey dem Abregé de la vie des peintres. Par. 1699. 12. (und der deutschen Uebers. derselben, Hamb. 1710. 12.) und im 3ten B. S. 349 u. f. der Oeuv. div. Amst. 1767. 12. — Two Discourses and Essays, on the whole Art of Criticism as it relates to Painting, and in behalf of the science of a Connoisseur, von dem ältern Richardson, Lond. 1719. 8. und in den Works, Lond. 1773. französ. als der 2te B. des Traité de la Peinture, Amst. 1728. 8. durch A. Rutgens. — Disc. sur la connoissance des desseins et des tableaux, vor dem 1ten B. S. 15 u. f.

des

des Abregé de la vie des plus fameux Peintres, Par. 1745. 4. — Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey, Hrn. Joh. Winkelmann gewidmet, herausgegeben von F. C. Füeßlin, Zürich 1762. 8. (von Ant. Raph. Mengs) ital. mit Anmerk. darüber von Gius. Niccola de Azara im 1ten B. S. 7. seiner Opere, Parma 1780. 4. — Auch gehören noch die riflessioni sopra . . . Raffaele, Correggio, Tiziano e sopra gli Antichi, ebend. S. 121. hierher. — Von dem Geschmacke, und dem Schönen überhaupt, handelt die erste der Hagedornschen Betrachtungen über die Mahlerey, Leipz. 1762. 8. — Abhandl. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben . . . Dresd. 1763 u. 1771. 4. v. Wink. — Manière de bien juger des ouvrages de peinture, par feu Mr. l' Abbé Laugier . . . Par. 1771. 12. — A discourse delivered to the students of the Royal Acad. . . . Dec. 10. 1776. by the President (Jos. Reynolds, L. 1777. 4. und S. 255. der Seven Disc. L. 1778. 8. deutsch in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 23. S. 195. und B. 24. S. 1. — Ueber den Geschmack, und die daraus entstehenden Folgen in Beurtheilung der Kunstsachen: eine Abhandlung von Christ. Frd. Prange, in seiner Abhandl. über verschiedene Gegenstände der Kunst, Halle 1782 u. f. 8. das 3te Stück. — Das 4te Stück der Monatsschrift von bildenden Künsten, von Hier. Riegler, Wien 1783. 8. enthält einen Versuch über den Geschmack. — — Zur Bildung des Geschmackes, in Ansehung der Baukunst, s. die, bey diesem Artikel angeführten Schriften des Algarotti, Militia, Felibien (Principes de l' Archit. etc.) Briseux (Traité du Beau essentiel dans les Arts, Par. 1752. f.) Laugier, Frezier, la Font, Mezieres u. a. m. — — Ueber den Geschmack in Ansehung der Musik: Essai sur le bon goût en Musique, par Mr. Grandval, Par. 1732. 12. — Der bekannte Virtuose, Geminiani, hat unter andern auch ein Werk über den Geschmack in der Musik geschrieben (S. unter andern den Essai sur la Musique, Par. 1778 u. f. 4. 4 B. B. 3. S. 627) allein weder die Sprache, in welcher es eigentlich verfaßt, noch wenn oder wo es erschienen ist, sind mir bekannt. — In Hrn. Quanzes Versuch über die Flötetraverse, Berl. 1752. 4. findet sich eine historischkritische Nachricht von dem jetzigen Geschmacke in der Musik, die, so viel ich weiß, auch in den Unterhaltungen abgedruckt worden ist. — In der sonst unverdauten histoire de la Musique, et des effets . . . von Pierre Bonnet, Par. 1715. 12. verm. Amst. 1725 und 1743. 12. 4 Th. finden sich gute Beyträge zur Geschichte des Geschmackes in der Musik. — — Zur Beförderung des Geschmackes und über den Geschmack in der Münzwissenschaft schrieb Kloz seinen Beytrag zur Geschichte des Geschmackes und der Kunst aus Münzen, Altenb. 1767. 8. allein man weiß, wie schlecht dieser Beytrag gerathen ist (s. unter andern das 3te krit. Wäldchen.) Die dazu dienlichen Werke selbst finden sich bey dem Artikel Schaumünze.

Geschnittene Steine.

Die so genannten edlern Steine, die sich durch Härte, Glanz und Schönheit der Farben von den gemeinen Steinen unterscheiden, haben schon in den ältesten Zeiten, als Zierrathen der Natur, die Augen der Menschen auf sich gezogen. Vermuthlich haben die Völker im Orient, die an den Ufern der Flüsse, in den Ritzen der Felsen, und bisweilen auf ihren Feldern dergleichen Steine finden, sie anfänglich ihres Glanzes halber gesammelt und geschätzt, so wie andre Völker die schönsten Federn der Vögel, oder die Schaalen der Schneken gesammelt und zum Schmuk der Kleider angewendet, oder als Juwelen umgehängt haben. Nachdem die zeichnenden und bildenden Künste aufgekommen, gab man diesen Steinen dadurch noch einen höhern Werth, daß

daß man Figuren und Bilder entweder vertieft oder erhaben darauf einschnitte. Es ist kein Zweig von zeichnenden und bildenden Künsten, von dem man frühere Spuhren antrifft, als dieser. Man könnte daher leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, solche Steine durch eine künstliche Bearbeitung und Formung noch schätzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmsten Ursachen des Ursprungs und der Aufnahme der bildenden Künste gewesen. Es ist das Genie aller Völker, bey denen der Geschmak aufgekeimet hat, daß sie den Sachen, die ihnen als Geräthschaften, oder blos zum Schmuk dienen, durch angebrachte Zierrathen mehr Schönheit und einen größern Werth zu geben suchen.

Dem sey aber wie es wolle, so ist dieses offenbar, daß kein Theil der Kunst ist, den der Fleiß und das Genie mehr bearbeitet hat, als dieser. Die Menge der aus dem Alterthum noch vorhandenen geschnittenen Steine ist unzählbar; die sich darin zeigende Kunst und Schönheit aber, sind bewundrungswürdig.

Man trifft darauf eine große Mannigfaltigkeit der Bilder und Erfindungen an; Vorstellungen der Götter, heiliger und weltlicher Gebräuche; Abbildungen alter Helden und berühmter Männer; Andeutungen grosser Begebenheiten und Thaten; hieroglyphische und allegorische Vorstellungen; Thiere und Geräthschaften. Die geschnittenen Steine des Alterthums werden deswegen als Monumente der Gebräuche, der Sitten und der Geschichte verschiedener alten Völker hochgeschätzt. Hier aber werden sie blos als Werke der zeichnenden Künste betrachtet.

Einige dieser Steine sind die ältesten Ueberbleibsel dieser Künste; andre werden mit Recht auch unter die vollkommensten Werke derselben gerechnet: zur Geschichte dieser Kunst in Absicht auf das Alterthum, sind sie ohne allen Streit die wichtigsten Materialien. Ihre große Menge, ihr verschiedenes Alter und ihre beynahe ganz vollkommene Erhaltung, da die meisten noch eben so sind, wie sie aus der Hand des Künstlers gekommen, erlauben uns, die Geschichte der zeichnenden Künste beynahe von ihrem Ursprung, bis auf ihren gänzlichen Verfall zu verfolgen. Nirgend erscheinet der erfindrische Geist verschiedener alten Völker, der fast unbegreifliche Fleiß der griechischen Künstler, ihr großer und feiner Geschmak, ihre glükliche Phantasie die höchste Schönheit der Formen auszudrüken, in hellerm Licht, als in diesen Werken. Sie werden deswegen von allen Kennern für die wichtigsten Hülfsmittel gehalten, das Auge zur Empfindung des Schönen zu bilden. Wenn man wenige antike Statuen ausnimmt, so hat der Zeichner nichts vollkommeners, als diese Steine, um sein Auge und seine Hand zur Vollkommenheit der Kunst zu üben.

Wegen der edlen Einfalt in Darstellung der Schönheit, und des kräftigsten Ausdruks der Bedeutung, dienen sie überhaupt zur Bildung des Geschmaks. Der, dem es geglükt hat, die ganze Vollkommenheit dieser Werke zu fühlen, hat dadurch allein seinem Geschmak die völlige Ausbildung gegeben. Wessen Phantasie und Geist den Geist, der aus denselben so hell hervorleuchtet, gefaßt und sich zugeeignet hat, der kann schwerlich in irgend einem Gegenstande des Geschmaks ein schwaches oder falsches Gefühl behalten; denn fast jede Aeußerung des guten Geschmaks wird darin angetroffen. Die Zeichnung ist von der höchsten Richtigkeit, dabey so frey und so leicht, daß sie das wahre Gepräge der Natur auf den ersten Blik zeiget. Auch in den kleinesten Köpfen zeiget sich die Schön-

eit mit Anstand und Würde. Die Stellungen sind, nach Beschaffenheit es Ausdruks, wahrhaft und höchst nständig; jeder Gegenstand ist vollommen das, was er seyn soll. Also st ein unablässiges Studium dieser Steine nicht nur dem Zeichner, sonern jedem Menschen, dem an Bilung des Geschmaks gelegen ist, auf as Beste zu empfehlen.

Zum Glük hat man leichte Mittel, iese fürtrefflichen Werke der Kunst berall auszubreiten; durch Abdrüke n Siegellak, Abgüsse in Schwefel nd andre Materien, kann man sie it der größten Leichtigkeit vervielältigen;*) und für den Künstler und iebhaber der Kunst hat ein guter Abruk den Werth des Originals selbst. Nan hat deßwegen nicht nöthig Rein anzustellen, um die Cabinetter der Sammlungen geschnittener Steie zu sehen; jeder Liebhaber kann mit näßigen Kosten die schönsten davon ch anschaffen, und also täglich vor lugen haben.

Es ist bereits erinnert worden, daß ie Kunst in harte Steine zu schneien von hohem Alterthum sey. In egypten muß sie schon zu Moses eiten im Gebrauch gewesen seyn, da m dieselbe Zeit der Steinschneider edacht wird,**) welche die Namen er zwölf Stämme in Onych eingeraben. Man findet auch, daß schon der ältesten Geschichte der Babyloier und Perser der Fingerringe mit Steinen gedacht wird; und da man och einige geschnittene Steine von ersischem Inhalt hat, die sich von ndern durch einen besondern Gehmak unterscheiden, so ist kein Zwei-l, daß diese Völker die Kunst in tein zu schneiden würklich besessen aben.

Also ist allem Ansehen nach die unst im Orient entstanden, und hat ch von da aus nach Aegypten, Kleinasien, Griechenland und Italien ausgebreitet. Winkelmann hält dafür, daß einer der ältesten griechischen Steine, worauf der sterbende Othryades vorgestellt ist, zu den Zeiten des Anakreons verfertiget worden.*) Er zeiget von einer noch etwas rohen Kunst. Man findet bey den Alten den Namen eines Steinschneiders Theodors von Samos, der den berühmten Stein geschnitten haben soll, den Polykrates in seinem Petschaftring getragen hat. Aber dieses ist nicht die älteste Anzeige dieser Kunst unter den Griechen; denn es erhellet aus dem Gesetze Solons, dessen Diogenes Laertius Erwähnung thut, das dem Steinschneider, der einen Petschaftring verkauft, verbietet, den Abdruk davon zu behalten, daß diese Kunst in Athen schon vor der 40 Olympias ganz bekannt müsse gewesen seyn.

Einige etruskische Steine tragen die Zeichen eines sehr hohes Alters. Herr Winkelmann beschreibt **) einen, worauf fünf von den Helden des ersten thebischen Krieges vorgestellt sind, deren Namen in uralter, von der Rechten zur Linken fortlaufender Schrift darauf eingegraben sind. Ein andrer etruskischer Stein †) stellt den Tydeus vor, der sich einen Pfeil aus dem Fuße zieht. Der Name des Helden ist ebenfalls in der bemeldten alten Schreibart darauf eingegraben, aber die Arbeit ist in Ansehung der Zeichnung, der guten Verhältnisse und der Nettigkeit der Ausführung, fürtrefflich. Und hieraus erhellet, daß die alten Etrusker diese Kunst sehr frühe besessen haben.

Bey den Griechen hat sie zu den Zeiten des Alexanders den höchsten

U 2 Gipfel

*) S. Abgüsse.
**) 2 B. Mos. XXXIX. 6.

*) Descript. des pierres gravées du feu Baron de Stosch p. 403.
**) auf der 344 Seite des gedachten Werks.
†) das. auf der 346 Seite.

Gipfel der Vollkommenheit in Ansehung der feinen Zeichnung, der schönen Verhältnisse und der edlen Stellungen der Figuren, erreicht. Herr Winkelmann scheinet zu weit zu gehen, wenn er aus dem sterbenden Othryades schließt, daß die Kunst in Stein zu schneiden um die Zeiten des Anakreons bey den Griechen überhaupt noch nicht höher gestiegen sey, als sie auf dem bemeldten Steine sich zeiget.

In Griechenland blühete die Kunst bis auf die Zeiten der römischen Kaiser, da einige fürtreffliche Künstler in dieser Art nach Rom zogen, und sie daselbst in Flor brachten. Man bewundert mit Recht die Arbeit eines Dioscorides, eines Solons, eines Evodus, eines Hyllus und andrer, *) welche unter den ersten Kaisern diese Kunst in Rom getrieben haben. Es ist ungewiß, ob die Römer sie schon besessen haben, ehe die Griechen sie zu ihnen herüber gebracht. Ihre griechische Abkunft wird dadurch wahrscheinlich, daß in der lateinischen Sprache kein Wort ist, das den griechischen Namen eines Steinschneiders **) ausdrükt. Unter den vielen Namen der alten Künstler, die man noch hier und da auf den Steinen liest, sind kaum ein Paar würklich römische. Also waren es meistens Griechen, die in Rom diese Kunst getrieben haben. Sie blieb auf einem merklichen Grad der Vollkommenheit bis auf die Zeit des Septimius Severus, und verfiel nachher, wie die andern schönen Künste.

Von Rom aus breitete sie sich fast über alle Abendländer von Europa aus. Aber in die Zeiten der letzten Kaiser, und in die abendländischen Provinzen des römischen Reichs, kam nur noch das Mechanische davon. Der Geist der Kunst, die vollkommene Zeichnung, der große Geschmak, der edle Ausdruk und selbst die Handgriffe, wodurch die alten Meister das Schöne aus ihrer Einbildungskraft in den Stein gebracht hatten, waren verschwunden. Unter einer beträchtlichen Menge solcher Steine, die allem Ansehen nach im dritten und vierten Jahrhundert ausserhalb Italien geschnitten worden, habe ich kaum einen gesehen, der noch einige dunkele Spuhren einer guten Zeichnung und fleißigen Ausführung gehabt hätte.

Von dem Verfall des römischen Reichs an erhielt sich das Mechanische dieser Kunst durch alle die finstern Jahrhunderte, in welchen die Künste und Wissenschaften überhaupt am äußersten Rand ihres Untergangs schwebten, sowol in Italien, als in den Provinzen des griechischen Reichs. Man verfertigte viel geschnittene Steine, fürnehmlich von erhabener Arbeit, sowol für die heiligen Gefäße, als für die Auszierung der geistlichen Gesangbücher. Auch der Gebrauch der Ringe und Petschafte ist niemals abgekommen. Man hat in Italien 1727 zwey Ringe mit geschnittenen Steinen gefunden, die in die Hände des Marchese Alexander Capponi gekommen, worauf Köpfe von gothischen oder longobardischen Personen geschnitten waren.*) Auf der königlichen Bibliothek in Berlin werden verschiedene geistliche Gesang- und Litaneybücher aus dem neunten und folgenden Jahrhunderten aufbehalten, welche mit geschnittenen Steinen aus denselben Zeiten reichlich ausgeschmükt sind, worunter einige von nicht ganz verächtlicher Arbeit sich befinden. Der Verfasser des angeführten

*) S. Gemmae antiquae coelatae scalptorum nominibus insignitae a Phil. de Stosch, Amst. 1724. fol.

**) Δακτυλιογλυφος.

*) Memorie degli Intagliatori moderni p. 116.

ührten Werks bezeuget, daß er in Bologna ein geschnittenes Siegel aus dem vierzehnten Jahrhundert gesehen, welches von guter Arbeit (molto ben fatto) ist.*)

Es ist also unrichtig, wenn man auf das Ansehen einiger Geschichtschreiber immer wiederholt, daß diese Kunst, so wie die Mahler- und Bildhauerkunst, nach dem Untergang des römischen Reichs in Italien, sich in dem Occident verloren habe, und im funfzehnten Jahrhundert durch die Griechen aus Constantinopel wieder in die diesseitigen Länder gebracht worden. Denn es ist gewiß, daß die Künste sich immer, sowol in Italien, als in Frankreich und Deutschland, so gut erhalten haben, als in den Provinzen des römischgriechischen Reiches. Dieses bleibt aber ausgemacht, daß sie in dem funfzehnten Jahrhundert in Italien wieder angefangen sich ihrem ehemaligen Glanz etwas zu nähern.

Was nun insbesondere die Kunst in Stein zu schneiden betrifft, so scheinet die Anmerkung des florentinischen Professors Giulianelli **) ganz richtig: daß sie unter den Päpsten Martin dem V und Paul dem II dadurch wieder ein neues Leben bekommen habe, daß die Großen in Italien damals in den Geschmak gekommen, die antiken geschnittenen Steine zu sammeln und in hohem Werhe zu halten. Er merkt insbesondere an, daß ein florentinischer Künstler, Il Donatello genennt, um dieselbe Zeit angefangen, die griechischen Werke der Kunst nachzuahmen. Er hat in einem Pallast in Florenz, der dem Marchese Riccardi zugehört, acht Stüke von flachem Schnitzwerk verfertiget, von griechischem Inhalt. Eines derselben stellt insbesondere den Diomedes mit dem geraubten Palladium vor, welches er vermuthlich nach dem bekannten Stein der florentinischen Sammlung gearbeitet hat. Dieser Donatello starb zu Ende des Jahrs 1466.

Ein noch größeres Leben bekam diese Kunst kurz nachher durch die Verfügungen des großen Beschüzers aller Künste, Lorenzo de Medici, in der letztern Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Dieser fürtreffliche Fürst, den man mit Recht den Vater der Künste und Wissenschaften nennt, brachte nicht nur eine ansehnliche Sammlung alter geschnittener Steine zusammen, sondern er nahm verschiedene Steinschneider zu sich, munterte sie zur Nachahmung der alten Werke auf, und theilte die Arbeit selbst unter sie aus. Man sieht in der kaiserlichgroßherzoglichen Gallerie zu Florenz noch viele Steine, welche Lorenzo damals verfertigen lassen. Dieses brachte die Kunst bald wieder empor; denn sobald sich reiche und ansehnliche Liebhaber und Kenner einfinden, so sieht man auch gute Künstler entstehen. An guten Köpfen, welche in allen Künsten glüklich fortkommen, fehlt es zu keiner Zeit. Daß aber diese Kunst damals gar nicht neu, oder in ihrer ersten Wiederherstellung, noch Florenz eigen gewesen, wie einige uns bereden wollen, sieht man daraus, daß zur selbigen Zeit ein Mailänder Domenico, mit dem Zunamen de Camei, dergleichen Arbeit mit großer Geschiklichkeit verfertiget hat. Vasari sagt, daß das Bild des damaligen Herzogs Ludwig des Mohren, von Domenico verfertiget, alle Arbeit derselben Zeit übertroffen habe.

Nachdem die Kunst in Stein zu schneiden auf diese Weise wieder mit neuem Eifer getrieben worden, stieg sie in kurzer Zeit beynahe wieder zu der

*) in dem vorher angezogenen Werk S. 116. 117.

**) Memorie degli Intagliatori etc. S. 122. Ein daselbst angezogener Schriftsteller schreibt vom Pabst Paul dem II: multa conquisivit undique ex Graecia et Asia et aliis gentibus etc.

der Vollkommenheit, die sie ehedem in Griechenland bekommen hatte. Vor der Eroberung der Stadt Rom, die in das Jahr 1527 fällt, hielten sich in dieser Hauptstadt eine Menge fürtreffliche Künstler auf, deren Namen in einem andern Artikel zu lesen.*) Diese bildeten die besten alten Steine und Münzen nach, und machten sie so gut, daß man noch jetzo auch Kenner damit betrügen könnte. Je eifriger diese kostbaren Ueberbleibsel der Kunst des alten Griechenlands und Roms gesucht wurden, je mehr bestrebten sich die Künstler, durch die Reizungen der Ehre und des Gewinnstes getrieben, ihre Werke jenen Alten gleich zu machen und sie an ihrer Statt unterzuschieben.

Zum Beweis, wie weit damals diese Kunst gestiegen sey, dienen folgende zwey Beyspiele. Ein damaliger Künstler, Alexandro Cesari, mit dem Zunamen il maestro greco, verfertigte für den Papst Paul den III eine Medaille,**) auf welcher Alexander der Große zu den Füßen des Hohenpriesters der Juden zu sehen ist. Dieses Werk war von so außerordentlicher Schönheit, daß Michel Angelo bey Betrachtung derselben voll Verwunderung ausgerufen hat: Dies ist der höchste Gipfel der Kunst. Eben derselbe Künstler hat das Bild des Königs Heinrichs des II in Frankreich in einen Stein geschnitten, welches nach dem Zeugniß der besten Kenner den Alten ganz gleich kömmt. Der Kopf des Phocion von demselben Künstler, der jetzo in den Händen des Herrn Zanetti ist, soll keinem der besten Antiken etwas nachgeben.†) Von dieser Zeit an hat sich die Kunst in Steine zu schneiden in Italien bis jetzo erhalten.

*) S. Steinschneider.

**) Sie ist in des P. Bonanni Numism. Pont. Roman. T. I. p. 199. abgebildet.

†) Gori Dactyliotheca Zanettiana Tab. III. p. 5. Venet. 1750.

Aus diesem zweyten Vaterland der Künste und Wissenschaften breitete sie sich bald in andre Länder aus. Sandrart gedenket eines Nürnbergischen Steinschneiders, Namens Engelhart, der Albrecht Dürers Freund gewesen. Nachher war Wilhelm der V von Bayern ein großer Liebhaber und Beförderer dieser Kunst, nach ihm aber der Kaiser Rudolph der II, unter welchem viel deutsche Steinschneider gelebt haben, deren wir an einem andern Ort gedenken. So viel mir aber bekannt ist, sind erst in diesem laufenden Jahrhundert deutsche Meister bekannt geworden, welche den besten Welschen und den Griechen selbst an die Seite gesetzt werden können.*)

In Frankreich führte Franz der I diese, wie alle andre Künste, dadurch ein, daß er aus Italien gute Künstler in sein Reich berufte. Seit dem hat dieses Reich ab und zu einige wenige gute Steinschneider gehabt. Nach Spanien kamen unter der Regierung Philipp des II ebenfalls einige italiänische Meister; und England hat zu den Zeiten der Königin Elisabeth, und nachher bis auf unsre Zeiten, viele Steinschneider gehabt, darunter einige vom ersten Range sind. Auf diese Weise hat sich die Kunst in alle Länder von Europa ausgebreitet, und bis jetzo in einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit erhalten.

* *

Ueber Steinschneiderkunst sind folgende theoretische und historische Werke geschrieben worden: Disc. sur les Medailles et gravures antiques, principalement Romaines .... par Ant. Le Pois, Par. 1579. 4. mit 48 geschnittenen Steinen. — De Gemmarum sculptura, ein Abschnitt in des Ludov. Demontiosii, Gallus Romae hospes, ubi multa Anti

*) S. Steinschneider.

Antiquorum monumenta explicantur, R. 1585. 4. und bey der Dactyl. des Gorlâus, im 9ten B. S. 777 des Gronov. Thesaurus und bey dem Vitruv des Laet. — Jul. C. Bulengeri . . . . de Pictura, Plastice, Statuaria, lib. duo, Lugd. Bat. 1627. 8. und im 9ten B. S. 809 des Gronov Thes. engl. von Th. Malie, Lond. 1657. fol. — Traité des Pierres precieuses gravées, in des Ch. Ces. Baudelot Utilité des Voyages, et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans, Par. 1686. 12. mit Kupf. Rouen 1727. 12. 2 B. — Das achte Kap. des 2ten Buches von des Felibien Principes de l'Architecture, de la sculpture et de la peinture, Par. 1669. 4. 1690. 4. handelt de la gravure sur les pierres précieuses et sur les cristaux. — Eclaircissemens critiques sur les Pierres gravées, in dem Merc. de France, Februar 1738. — De modo caelandi gemmas, das 28te Kap. in des Franc. Vettori Dissertat. glyptographica. . . . Par. 1739. 4. — Ioh. Fr. Christii super signis, e quibus manus agnosci antiquae in gemmis possunt, Annotatio, bey dem Museo Richteriano, Lips. 1741. f. nebst Ioh. Dav. Koehleri brevi de gemmis sculptis opere antiquo historia, Schwabach 1760. 8. — Sur l'art glyptographique des Anciens von dem Gr. Caylus, in dem XIX B. S. 239. 4. der Mem. de Litterature; deutsch, in den Abhandlungen zur Gesch. und zur Kunst, B. 1. S. 108. — Traité des Pierres gravées . . . avec une Bibliotheque Dactyliographique, par Pierre Jean Mariette, Par. 1750. f. — Ioh. Fr. Christii dissertat. de gemmis anulorum veterum probe intelligendis praeparatio scitorum quorundam necessaria in dem Comment. Lips. litter. Lips. 1753. 8. B. 1. S. 64. 175. 323 und 421. — Ueber das Steinschneiden der Alten, ein Aufsatz in dem 6ten B. der Saggi dell' Academia di Cortona, Rom. 1742 u. f. 4. — Traité de la methode antique de graver en pierres fines, comparée avec la methode moderne, et expliquée en diverses Planches, par Laur. Natter . . . Lond. 1754. f. mit Kupf. und zugleich englisch. — Bey den Considerazioni des Lor. Masini über das unten, bey den Lebensbeschreibungen vorkommende Werk des Piet. Giulianelli, Ven. 1756. 4. findet sich eine dissertazione di un nuovo Castelletto, per incider le pietre orientali. — Und in dem Traité des couleurs pour la peinture en email, Par. 1765. 12. deutsch, Leipzig 1767. 8. wird auch de la manière d'executer les camées, et les autres pierres figurées und du moyen de les perfectionner gehandelt. — Nachricht von der Erfindung eines neuen Werkzeuges in Stein zu schneiden, in der Bibl. der sch. Wissensch. B. 5. S. 383 und im Hamb. Magazin, St. 109. S. 94 u. f. — Der Vorbericht zu Hrn. Lipperts deutschen Dactyliothek, Dresd. 1767. 4. enthält Manches, zur Theorie der Steinschneiderkunst gehöriges. — Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine, und ihre Abdrücke, von Hrn. Klotz, Altenb. 1768. 8. — Briefe antiquarischen Inhaltes, von Gotth. Ephr. Lessing, Berlin 1768-1769. 8. 2 Th. — Anmerkungen über die neueste Schrift des Hrn. Geh. R. Klotz vom Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine, und ihrer Abdrücke, von R. E. Raspe, (Cassel 1768) 12. — Bey der d. Uebers. des Theophrast von den Steinen, mit Hills physikal. und kritischen Anmerkungen von Alb. Heinr. Baumgärtner, Nürnb. 1770. 8. findet sich eine Abhandlung von der Kunst der Alten in Stein zu schneiden. — Ant. Frd. Büschings . . . Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, im Grundriß, zweytes Stück, welches die Geschichte und Grundsätze der Steinschneiderkunst enthält, Hamb. 1774. 8. — In dem 2ten Theil des Orestrio findet sich ein Abschnitt (LXX. S. 426) von der Art und Weise in Edelstein zu graben. — Der siebente Abschnitt S. 263 in Joh. Frd. Chrifts Abhandlung über die Litteratur und Kunstwerke . . . Leipz. 1776. 8. handelt von den Gemmen. — Auch in Hrn. Büschings Entwurf einer Geschichte der zeichnenden

nenden schönen Künste, Hamb. 1781. 8. wird von der Geschichte, so wie in dem 1ten B. der Memorie degli antichi Incisori, chi scolpirono i loro nome in gemme e camei . . . di D. A. Bracci. Fir. 1784. f. von der Gesch. und Theorie der Steinschneiderkunst gehandelt. — —

Die größern Sammlungen geschnittener Steine finden sich, in **Italien**: zu Florenz (die besten derselben 160 Cameen und 643 tief geschnittene sind abgebildet in dem 1ten und 2ten B. des Mus. Florent. . . . Flor. 1737. f. S. auch das Museum Etruscum . . . Flor. 1737. f. 2 B. mit Kupf.) — — **In Spanien**: So viel ich weiß, ist itzt das ehemalige Odeschalchische Cabinet in Madrid (Museum Odescalcum, s. Thes. antiquar. gemmar. . . . a Pet. S. Bartolo quondam incisae, nunc primum in lucem proferuntur, Rom. 1747. f. 2 B. ebend. 1750 u. f. f. 2 B. drey und vierzig Blätter in 4. waren indessen schon 1702, ohne alle Erläuterung, abgedruckt. — — **In Frankreich**: Das Königliche Cabinet (S. Recueil des pierres gravées (en creux) du Cabinet du Roi, publié par Mr. P. J. Mariette, Par. 1750. f. 2 Th. bey s. Traité des pierres grav. — Recueil des pierres gravées les plus singulières du Cabinet du Roi et des principaux Cabinets de Paris, dessinées d'après les originaux par El. S. Cheron . . . et gravées . . par Md. le Hay . . Bern. Picart, Ch. Simonneau, Ch. Nic. Cochin etc. Par. 1709 u. f. 44 Bl. — Auch hatte Caylus, vorzüglich aus dem königlichen Cabinette, vor dem Werke des Mariette, bereits auf mehr, als 400 Bl. ältere, alle tief geschnittene Steine, blos im Umrisse geätzt; allein, er vernichtete nachher sein Werk selber, und vollständig ist es selten zu finden. Das Cabinet des Herzogs von Orleans (Descript. des principales pierres gravées du Cabinet du . . . Duc d'Orleans, Par. 1780-1784. f. 2 B. Die Beschreibungen von den Aebten de la Chaud und Le Blond, die Kupfer von St. Aubin. Zu diesem Cabinette gehören auch noch: Description sommaire des pierres gravées antiques de feue Madame, Par. 1727. 8. und Descript. sommaire des pierres gravées du Cabinet de feu Mr. Crozat, von P. J. Mariette, bey der Description sommaire des Desseins des grands Maîtres eben dieses Cabinettes, Par. 1741. 12. als welche von dem Herzoge von Orleans gekauft wurden, und aus beynahe 1400 bestanden, worunter 300 vom ersten Range waren. — — **In England**: Die von dem Könige, im Jahr 1762, erkaufte Schmidtsche Sammlung (S. Dactyliotheca Smithiana, centum gemmarum ectypa, und Histor. glyptogr. et A. F. Gorii enarrationes complectens, Venet. 1767. fol. 2 B.) — Das Cabinet des Grafen von Besborough (Catalogue des pierres gravées, tant en relief, qu'en creux . . . par Laur. Natter, Lond. 1741. 4. m. K. und eine Addition des pieces, montées en or, von ebend. Dieser Zusatz enthält Beschreibungen von 46 Steinen, welche der Eigenthümer aus einer zu London 1761 öffentlich verkauften Sammlung des Herrn von Medina zu Livorno an sich gebracht, und wovon ein Verzeichniß, unter folgendem Titel gedruckt worden ist: Catalogue of the genuine and capital collection of antique gems of Signor de Medina, Lond. 1761. 8.) — Von den Sammlungen des Herzogs von Devonshire, des Marquis von Rokingham, und des Gr. v. Carlisle hat Natter selbst Beschreibungen gemacht; aber meines Wissens sind sie nicht gedruckt worden; auch haben die Herzoge von Marlborough und von Bedford noch dergleichen. — — **In Holland**: Der Prinz von Oranien (von seinem Cabinette ist aber, so viel ich weiß, kein Verzeichniß, oder Beschreibung da.) — — **In Deutschland**: Das Königl. Preußische Cabinet ist unstreitig eines der wichtigsten in Europa (Thesaurus Brandenburgicus select. . . . a Laur. Begero comment. illustr. Col. 1696-1700. f. 3 B. den ersten und 3ten Theil, und Description des pierres gravées du feu B. de Stosch . . .

par

par Mr. l'Abbé Winkelmann, Flor. 1760. 4.) — — Ausser diesen Beschreibungen der grössern Cabinetter sind von geschnittenen Steinen Anzeigen, Beschreibungen, und zum Theil Abbildungen, in folgenden Werken enthalten: Unter den Blättern von En. Vico (1550) befinden sich 34 Bl. mit geschnittenen Steinen. — Abr. Gorlaei Antv. Dactyliotheca, seu Annulorum sigill. . . . . . Promptuarium; accesserunt variar. gemmarum sculpturae . . . Delph. Bat. 1601. 4. Lugd. Bat. 1695 und 1707. 4. 2 B. (mit höchst schlechten Abbildungen.) — Gemmae antiquitus sculptae, e Pet. Stefanonio, Vicentino, collectae, et declarationibus illustratae, R. 1627. 4. Neue Aufl. Pat. 1646. 4. mit sehr mittelmässigen Kupfern von Jos. Val. Regnart nach sehr schlechten Zeichnungen gestochen. Erklärungen der daselbst abgebildeten Steine finden sich in dem Werke: Hieroglyphica s. antiqua schem. gemmar. annular. . . . Auct. Fortun. Liceto, Pat. 1653. f. — Auch nach Rubens sind von Paul Pontius und Luc. Vorstermann, 21 geschnittene alte Steine auf 8 Bl. gestochen worden. — Gemme antiche figurate di Leon. Agostini . . . Roma 1657 und 1699. 4. 2 Th. B. Ausg. die Kupfer von Bat. Gallestruzzi. ebendas. 1686 - 1688. 4. 2 B. lat. d. Jac. Gronov, Amst. 1685. 4. 2 B. Fran. 1694 - 1699. 4. 2 B. colle sposizione di Paolo Aless. Maffei, Rom. 1707 - 1709. 4. 4 B. mit Kupf. — Museum Septalianum Manfr. Septalae, a Paulo Terzago descriptum, Dert. 1664. 4. — Antiquit. Neomagenses s. notitia rerum antiquarum quas . . . . comparavit Ioan. Smetius . . . in qua Annuli, *Gemmae* etc. explicantur. Noviom. Bat. 1678. 4. — Thesaurus, ex Thes. Palatino selectus, s. gemmarum et numism. quae in Electorali Cimeliarchio continentur descriptio a Laur. Begero, Heidelb. 1685. f. mit Kupf. — Romanum Museum . . . in quo *Gemmae*, Idola &c. Centum et septuaginta tabulis dilucidantur, cura et sumptibus Mich. Aug. Causaei de la Chausse, R. 1690. f. 1707. f. 1746. f. und im 5ten, 10ten und 12ten B. des Gräwischen Thes. französ. Amst. 1706. f. Die von P. S. Bartoli abgebildeten Steine abgerechnet, sind die übrigen Kupfer sehr mittelmässig. — Le Cabinet de la Bibl. de St. Genevieve, contenant . . . . des pierres gravées, decrites par le R. P. Cl. du Moulinet, Par. 1692. fol. mit eben solchen Kupfern. — Thesaurus Numismat. . . . *Gemmarum* etc. Car. Heidani, Lugd. B. 1697. 8. — Gemme antiche figurate di Mich. Ang. Causeo, o de la Chausse, Rom. 1700. kl. fol. die Kupfer von P. Sante Bartoli aber nur in Umrissen bestehend. — Gemmae selectae antiquae, e Museo Iac. de Wilde, quinquaginta tab. illustratae, Amst. 1703. 4. 1740. 8. die Kupfer sind eben so schlecht gezeichnet, als gestochen. — Recherches d'Antiquités . . . dans la Chambre des raretes de la Ville d'Utrecht, avec leur descript. par Nic. Chevalier . . . . Utr. 1709. fol. mit Kupf. — Dissertat. sur plusieurs medailles et pierres gravées du Cab. de Mr. Chamillart, Par. 1711. 4. — Recueil des gravures antiques du Cabinet de Mr. Mar. Piccolomini, Prelat Romain, representées en quarante Planches gravées à Rome . . . par Arnoult v. Westerhout, Gerome Frezza, Cas. Piccini, et Fr. Ph. Aquila 4. — Monumenta vetustatis Kempiana . . . Lond. 1720. 8. — Gemmar. affabre sculptar. Thesaurus (jetzt in Portugal) a Ioa. Mart. ab Ebermayer collectus . . . et a Ioa. Iac. Baiero . . . comment. illustratus, Nor. 1720. f. Capita Deor. et illustr. Hominum, nec non Hieroglyphica, Abraxea et Amuleta in gemmis, partim antiqua, partim recenti manu incisa . . . observat. illustr. per Erh. Reusch, Frcft. et Lips. 1721. f. Effigies imperatorum etc. ebend. 1722. f. (Ein Urtheil über dieses Werk findet sich im Mariette, S. 145 und 311. — Gemmae antiquae caelatae, scalptor. nominibus insignitae . . . del. et aeri inc. per Bern. Picart . . . seleg. et comm. illu-

illustrav. Phil. de Stosch, Amst. 1724. f. mit 70 Kupfert. französ. aber sehr schlecht, durch Limiers. — In dem 1ten B. der Inscript. antiquar. Graec. et Rom. quae extant in Etruriae urbibus. . . . Fl. 1727. f. finden sich 62 geschnittene Steine abgebildet und erklärt. — Raccolta di camei e gemme antiche, disegnate da suoi originali, ed intagliate da P. S. Bartoli dato in Luce da Franc. Bartoli, Rom. 1727. f. — Recueil de pierres antiques, dessinées et grav. au trait, par Mr. (Mich. Phil. Levesque) de Gravelle, Par. 1732 und 1737. 4. 2 B. 205 Bl. ein Theil davon, englisch durch George Ogle, Lond. 1737 und 1741. 4. 50 St. enthaltend. (Mariette setzt die Kupfer unter die bessern.) — Collectanea Antiq. Rom. (Statuae, Gemmae, Picturae) centum Tab. aen. inc. et a Rudolphino Venuti G. notis illustr. exhib. Ant. Borioni, Rom. 1736. f. — Descriptio brevis gemmar. quae in Museo Guil. Bar. de Crassier, Leod. asservantur, Leod. 1740. 4. mit Kupf. (Ein weniger ausführliches Verzeichniß war bereits, Aug. Ebur. 1721. 8. erschienen.) — Antiquitates Middletonianae . . . . dissertat. instructa a Cay. Middleton . . . . Lond. 1745. 4. mit Kupf. — Ant. Mar. Zanetti Gemmae antiquae, c. not. lat. Ant. Fr. Gorii, interpret. Hier. Franc. Zanetti, Ven. 1750. fol. — Thesaurus gemmarum astriferarum, quae e compluribus Dactylioth. selectae, Tab. CC. insculptae, observationibus illustrantur, adjectis parergis LX. Atlante Farn. Proleg. Diatr. III. Dissertat. XV. et Indicibus, Flor. 1750. fol. 3 B. die Erklärung von Giovb. Passeri, besorgt durch Ant. Fried. Gori. — Franc. Ficoronii Gemmae antiq. litteratae, aliaeque rariores, adnotat. illustr. a P. Nic. Galeotti, Rom. 1757. 4. mit Kupf. — Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustr. di Giov. Winkelmann, Rom. 1767. fol. 2 B. m. K. — Novus Thesaurus gemmar. veter. ex insignioribus Dactylioth. select. c. explic. Vol. I. Tab. cent. cont. Rom. 1781. fol. Vol. II. Tab. C. cont. Rom. 1783. f. Der Bände sollen überhaupt viere werden, und dem Vorberichte zu Folge, hat Ant. Franc. Gori die Auswahl der Steine gemacht, so wie sich die vorgedruckten, ganz kurzen Erläuterungen von ihm herschreiben sollen. — Commentaria de antiquis scalptoribus, qui sua nomina inciderunt in gemmis et cammeis . . . Auct. Dom. Aug. Bracci, Flor. 1784. f. 1tes B. auch zugleich italienisch. — —

Nachrichten und Lebensbeschreibungen von Steinschneidern, finden sich, ausser den allgemeinen, welche in dem Abcdario pittorico, in Füeßli's Allgemeinem Künstlerlexicon, u. d. m. vorkommen, in folgenden, zum Theil bereits angeführten Werken, als in des Vettori Dissertat. glyptogr. Rom. 1739. 4. handelt das 25te und 26te Kap. de sculpt. gemmar. recentioris aevi. — In des Mariette Traité des pierres gravées findet sich von S. 105 = 152 eine histoire des graveurs en pierres fines (die, wie ich finde, fast gänzlich aus der Dissertat. glyptographica . . . . des Vettori, Rom. 1739. 4. gezogen worden ist); und diese gab italienisch, Andr. Piet. Giulianelli, nebst dem Ragionamento del Cav. G. Vasari . . . degli Intagliatori moderni in pietro dure, cammei e gioje, von der Wiederaufhebung der Künste, bis zum Jahre 1568 (in der Bologn. Ausg. der Vite vom J. 1648. 4. in dem 1ten B. des 3ten Th. S. 290 u. f. und in der letztern Ausg. derselben, im 4ten B. S. 247. befindlich) das auch Mariette zum Grunde gelegt hat, und einem Supplemente, unter dem Titel: Memorie degli Intagliatori moderni in pietre dure, cammei e gioje del Sec. XV fino al Sec. XVIII. Livorno 1753. 4. heraus. — Der zweyte Band der Dactylioth. Smithiana enthält Nachrichten, oder vielmehr Nahmen von alten und neuen Steinschneidern. — Das angeführte Werk des B. Stosch die von 48 alten Künstlern, auf geschnittenen Steinen, befindlichen Nahmen. — Memorie degli antichi incisori, chi scolpirono

i loro

i loro nome in gemme e cammei . . . Opera di D. A. Bracci, Fir. 1784. f. mit Kupf. ital. und lat. (ein bereits im J. 1755, mit etwas verändertem Titel, angekündigtes Werk.) — In den über das oben angeführte Werk des Giulianelli erschienenen Cousiderazioni des Lor. Masini, Ven. 1756. 4. mit Kupf. sind Zusätze zur Geschichte der neuern Künstler enthalten. — Von den Steinschneidern der Alten, deren Nahmen wir auch haben, lassen sich, indessen, nur wenige Nachrichten mit Gewißheit geben, da ihrer nur wenige in Schriftstellern und diese nur beyläufig vorkommen, nichts aber wohl unsicherer und unkritischer ist, als sie in die Zeitpunkte setzen, aus welchen sie z. B. Köpfe geschnitten, wofern nicht die Kunst des Werkes selbst jene Muthmaßungen bestärkt. Ist diese, in spätern Zeiten noch eben so blühend gewesen: so hat der Steinschneider auch später leben können, als derjenige, den er (vielleicht nach ältern Werken) abgebildet. — Plinius gedenkt, als der berühmtesten (XXXVIII. 4.) des Pyrgoteles, Apollonides, Cronius, und Dioscurides; mit dem Nahmen des Cronius ist indessen nur eine Paste (S. Gorii Inscript. Ant. S. 39) übrig; dem Herodot (III. 41. S. 256. B. 1. Ed. Reizii) so wie dem Pausanias (VIII. S. 629. Ed. Kuh.) zu Folge, könnte es scheinen, als ob Theodorus von Samos auch in Stein geschnitten habe, und dieses würde denn der, mit Gewisheit, bekannte älteste, griechische Künstler seyn; allein Lessing (Antiquar. Br. 1. S. 155 u. f.) hat es ziemlich wahrscheinlich gemacht, daß dieser Künstler den Stein des Polykrates nur gefaßt habe, und daß Plinius, der von diesem Steine sagt, daß er illibata, intactaque (XXXVII. 4.) gewesen, der glaubwürdigere sey. Auch scheint mir noch die Zuversicht, mit welcher dieser den Stein für einen Sardonyx ausgiebt, da Pausanias und Herodot ihn zu einem Smaragd machen, für seine Glaubwürdigkeit zu sprechen. Indessen steht Theodorus immer noch in den neuesten Verzeichnissen der alten Steinschneider; und Hr. Büsching, in seiner Geschichte dieser Kunst (S. 33) setzt ihn so gar, mit Winkelmann, in die Zeiten des Polykrates selbst, da der einzige Gewährsmann, den wir über sein Zeitalter haben, Plinius (XXXV. 43.) ihn multo ante Bacchiadas Corintho pulsas, also lange vor der 30ten Olympiade, leben läßt, und sagt, im Texte, daß dieser geschnittene Stein ein Smaragd gewesen, und daß man, ungefähr hundert Jahre nach dem Polykrates, erst angefangen in Smaragde zu schneiden: das heiß ich Genauigkeit! — Hr. v. Murr (in seiner Biblioth. de Peint. etc. I. 298) nimmt das von Plinius bestimmte Zeitalter zwar an, allein, da Lessing über den Theodorus nur auf eine Stelle des Plinius nahmentlich verweißt: so hat Hr. v. M. die Leser nicht blos mit seiner Nachweisung zum besten; sondern läßt den Theodorus — wer sollte es glauben? — das Bildniß des Polykrates selbst, der über ein Jahrhundert später gelebt, verfertigen, und führt so gar den Winkelmann, Junius und Pausanias, als Gewährsmänner an, und nur Junius (dessen bloßer Nahme aber nur da steht, vermuthlich, weil Lessing nicht eine nähere Nachweisung gegeben hatte) hat nichts als die Muthmaßung (Cat. S. 210. Ed. 1694) daß, weil Polykrates, dem Clemens Alexander (Paed. III. c. XI. S. 599. Opera T. I. Wirceb. 1778. 8.) zu Folge, mit einer Leyer gesiegelt, eine Leyer auf diesen Stein geschnitten gewesen. So wird die Geschichte der Kunst geschrieben! Ich halte mich bey dieser Kleinigkeit auf, weil ich unter andern das von dem Hrn. v. M. gelieferte Verzeichniß der alten Steinschneider, in unsern besten kritischen Schriften, gelobt gefunden habe! Uebrigens scheinen die Alten, (wofern sonst die, von dem Hrn. Lippert, in seiner Dactyliothek im zweyten Tausend, Nr. 387. und in dem Supplement zu dem mythol. Tausend N. 357. und zu dem historischen Nr. 141. 271. 276. 323. beygebrachten geschnittenen Diamante wirklich alt sind, woran sich immer noch, und um desto ehe zweifeln läßt, da die letztern fünfe sämtlich in Einer Sammlung

befind-

befindlich, und wogegen das Zeugniß des Plinius immer noch, und um desto ehe gültig ist, da zu der Zeit desselben in Rom neun öffentliche große Dactyliotheken waren.) — Die Alten, sage ich, scheinen in alle Arten Edelgesteine geschnitten zu haben; iedoch in die kostbaren, als den Smaragd, Rubin u. d. nur selten; am häufigsten (um die Sprache der neuern Naturkündiger zu reden) in Achate von einer Farbe, und unter diesen vorzüglich in den Carneol, in so fern der Sarder zu diesen mitgerechnet wird. — Von der Zeit an, da die Künste unter den Medicis in Italien wieder aufblüheten, sind an Steinschneidern vorzüglich berühmt, unter den **Italienern:** Donatello (steht bey Hrn. Büsching, Gesch. der zeichnenden Künste S. 182. unter den ersten, die Kunst wiederherstellenden Steinschneidern, weil ihn Giulianelli in s. Memorie degli intagliatori moderni, S. 123 dahin stellen sollen; allein der italienische Schriftsteller sagt an dem angeführten Orte nichts, als daß dieser Künstler Wiederhersteller seiner Kunst (der Bildhauerey) gewesen, und der Steinschneiderkunst nur dadurch Aufmerksamkeit und Ansehn verschafft, und Feinheit und Delicatesse in der Arbeit der neueren Steinschneider befördert, weil er die auf alten geschnittenen Steinen befindlichen Vorstellungen zum Innhalt seines flachen Schnitzwerkes, zum Theil, genommen.) Ben. Peruzzi (1380) Giov. delle Carniole (1490) Dom. de' Cammei (1490) Galeazzo Mondella (1500) Jac. Tagliacarna (1500) Marc. Azio Moretti (1500) Ambr. Foppa, Caradossa genannt (1550. Dieser Künstler, und nicht Jac. di Trezzo, wie Gorldus und Stosch, und nicht Clemente Birago, wie Mariette will, soll zuerst in Diamant geschnitten haben.) Piet. Mar. da Pescia (1515. Es ist jetzt mehr als zu wahrscheinlich, daß Pescia der Urheber des unter dem Nahmen des Petschaftes vom Michelangelo bekannten Steines sey.) Michelino (1515) Nic. Avanzi (1520) Mat. Benedetti (1523) Dom. de Polo (1536) Giov. Jac. Caraglio (1540) Giov. Ant. de Rossi (1540) Giov. Taverna (1540) Valer. de' Belli († 1546) Mat. del Massaro († 1548) Lud. Anechini (1550) Clod. Birago (1550) Aless. Cesari (1550) Marmita, Vater und Sohn (1550) Gasp. und Girol. Misuroni (1550) Jac. di Trezzo (1550) Giov. Bernardi da Castel Bolognese († 1555) Ant. Dordoni († 1584) Jac. Anfosso († 1585) Annib. Fontana († 1587) Fil. Croca, Pippo gen. (1600. Wird wohl der, von Hrn. Büsching, nach dem Garzoni, bald Rizzo, bald Pezzo genannte Künstler seyn.) Andr. Borgognone (1670) Susan, gen. Rey (1690) Franc. Tortorino (1690) Gius. Ant. Torricelli († 1719) Ferd. Eusebio, und Dionigio Miseron (1700) Henr. Landi (1720) Girol. Rest (1730) Franc. Mar. Gaetano Ghingi († 1737) Franc. Mar. Fabi (1750) Giov. Costanzi (1750) Carlo Costanzi (1753) Fel. Ant. Barnabe — Franc. Borghigiani — Lor. Masini. — — Unter den **Deutschen** (welche ich hier auf die Italiener folgen lasse, weil die Kunst von ihnen zunächst auf uns gekommen): Dan. Engelhard († 1552) Zachar. Belzer (1600) Casp. Lehmann († 1622. schnitt vorzüglich in Glas und Cristall, und verbesserte, und erleichterte, mit Hülfe neu erfundener Maschinen, diese Arbeit.) Georg Höfler († 1630) Luc. Kilian († 1637) Erh. Dorsch († 1648) Gerard Valder (1670) Christoph Dorsch († 1732) Phil. Chrstph Becker († 1743) Joh. Rud. Ochs († 1750. Eine, ihn, und das berühmte Petschaft des Mich. Angelo betreffende Anecdote findet sich im Orestrio, 2. S. 430.) Joh. Georg Wallador († 1757) Joh. Lor. Natter († 1763) Gottfr. Graaft — Joh. Ant. Pikler — Aaron Wolf — Hübner — mit welchen ich den **Niederländer** Maurice († 1732) und den **Dänen**, Carl Chr. Reisen († 1725) verbinden will. — — Unter den **Franzosen:** Der oben angeführte italienische Künstler, Mat. del Nassaro wurde von Franz dem 1ten nach Frankreich gezogen, und scheint Frankreich mit dieser Kunst zuerst bekannt gemacht, auch Unterricht darin jungen Franzosen gegeben zu haben (Giulianelli S. 132.) — Jul. de Fontenay, auch unter dem Nahmen Coldore bekannt (1608) Franc. Trudon (1690)

Jean Bapt. Certain (1730) Hure (1740) Frc. Jul. Barier († 1746) Jacq. Guay (1748) de Rivaz (1750. Erfinder der bereits angezeigten Maschine.) Louis Siries (1752) — — Unter den Engländern: Thom. Simon (1650) Smart (1722) Seaton. — — Da, übrigens, in den Beschreibungen der Dactyliotheken noch immer die Steine mit den Nahmen, welche Seefahrer und Juwelenhändler ihnen geben, und nicht nach den Benennungen, mit welchen sie von den Naturkündigern belegt worden, vorkommen: so würde es von wenigem Nutzen seyn, diejenigen Bücher anzuführen, welche von Steinen handeln. — S. übrigens den Art. Paste.

Geschoß.

(Baukunst.)

So nennt man in einem Gebäude, das aus mehrern über einander liegenden Abtheilungen besteht, die oberen Abtheilungen, zu denen man durch Treppen hinaufsteiget. Sie werden auch Stokwerke, und itzt schon vielfältig mit dem französischen Namen Etages genennt. Man sagt von einem Hause, es sey von einem, zwey, drey Geschossen, oder Stokwerken, wenn über die untersten, gerade über der Erde liegenden Zimmer, noch ein, zwey oder drey Aufsätze von Zimmern gebauet sind. Nämlich die untersten Wohnungen werden eigentlich noch nicht zu den Geschossen gerechnet. Dieser Bedeutung des Worts zu Folge wäre ein Haus von drey über einander liegenden Wohnungen, und drey Reyhen über einander stehender Fenster, nur von zwey Geschossen, weil die unterste Wohnung noch zwey andre über sich hat.

Man unterscheidet auch ganze und halbe Geschosse. Die ganzen sind in gemeinen Wohnhäusern wenigstens zehen und höchstens vierzehn Fuß hoch; in Pallästen funfzehen bis zwanzig; die halben Geschosse, die auch Attiken*) genennt werden, haben nur die halbe Höhe.

An den Außenseiten werden gemeiniglich die Geschosse durch Bänder und Gesimse von einander abgesondert; es sey denn, daß nach römischer Art Säulen oder Pilaster von dem Fuße des Gebäudes bis an das Gebälke gehen, in welchem Fall diese Absonderung der Geschosse nicht statt haben kann. Man giebt auch dem ersten Geschoß oft seine besondere Plinthe. Eine Außenseite von zwey und mehrern Geschossen, die nicht durch Bänder oder Gesimse abgetheilt sind, hat ein zu mageres Ansehen; hingegen giebt die Abtheilung der Geschosse den Außenseiten nicht nur ein gutes Ansehen, sondern erwekt auch zugleich den Begriff einer mehrern Festigkeit. An den Außenseiten gemeiner Wohnhäuser zeiget sich der gute oder schlechte Geschmak eines Baumeisters auf den ersten Blik, aus der Abtheilung der Geschosse. Der gute Baumeister weiß alles so einzurichten, daß jedes Geschoß ein Ganzes ausmacht, dessen Theile nicht gegen das ganze Gebäude, sondern nur gegen das Geschoß abgemessen werden.

Gesellschaftstänze.

So nennt man die Tänze, welche keine besondere Handlung oder Bedeutung haben, auch nicht als ein Schauspiel aufgeführt werden, wie die Ballette,**) sondern blos in Privatgesellschaften, zum Vergnügen und Zeitvertreib der tanzenden Personen selbst, getanzt werden. Man nennet sie auch gemeine Tänze oder Cammertänze. Sie sind von sehr vielerley Gattungen, französische, englische, polnische, deutsche Tänze u. s. f. deren jede wieder verschiedene Arten hat. Verschiedene Anmerkungen über diese

*) S. Attiken.

**) S. Ballet.

diese Tänze überhaupt kommen in einem andern Artikel vor.*)

Gesicht.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort wird bisweilen als ein Kunstwort gebraucht, um bey Zeichnung der Figuren ein gewisses Längenmaaß auszudrüken, welches, wie der Model in der Baukunst, zur Einheit angenommen wird. Weil man gefunden, daß bey einem wolgewachsenen Menschen die ganze Länge des Körpers, so wie seine Breite bey gerade ausgestrekten Armen von der Spitze des längstens Fingers der einen Hand bis an die Spitze desselben an der andern, ohngefehr zehnmal die Länge des Gesichts vom Anfang der Stirne bis unter das Kinn, ausmache, so hat man die Gesichtslänge überhaupt zum Maaßstab der Grössen angenommen.

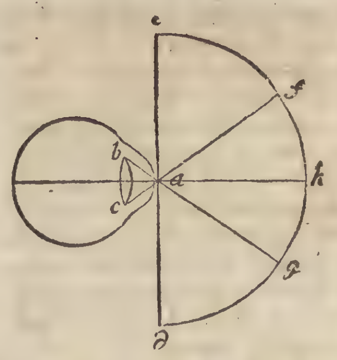
Dieselbe wird in drey Theile getheilt, wozu die Natur selbst den Wink gegeben, indem sie die Höhe der Stirn, die Länge der Nase, und dann die Länge von der Nase bis unten an das Kinn gleich gemacht hat. Dieser Drittel des Gesichts wird auch eine Nase genennt.

Gesichtskreis.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet den ganzen Raum, den ein Mensch mit unverwandtem Auge auf einmal übersehen kann, oder würklich übersieht. Es kömmt in den zeichnenden Künsten bey verschiedenen Gelegenheiten viel darauf an, wie weit der Gesichtskreis ausgedehnt oder eingeschränkt werde. Wenn man setzet, das Auge liege in dem Mittelpunkt einer hohlen Kugel, so ist ohngefähr die Hälfte der, vor dem Auge liegenden, Hälfte der Kugelfläche ihr Gesichtskreis. Dieses wird aus folgender Vorstellung deutlich werden.

*) S. Tanz.



Bey a ist der Mittelpunkt des halben Zirkels d g h f e, den man sich entweder in einer waagerechten oder in einer senkrechten Fläche liegend vorstellen kann. In diesem Punkte liegt der Stern des Auges, wodurch das Licht fällt. Nun können zwar aus jedem Punkte des halben Zirkels, wenn man nur die Punkte e und d ausnimmt, Lichtstrahlen in das Auge fallen; aber die Strahlen, die ein deutliches Sehen verursachen sollen, müssen so einfallen, daß sie auch zugleich durch die so genannte crystallene Linse des Auges b c durchfallen, die in einiger Entfernung hinter dem Augenstern liegt. Daher kann kein Punkt der Bogen d g oder e f sichtbar werden, und nur die Punkte des Zirkels, die in dem Bogen f g h liegen, sind sichtbar. Wenn man nun setzet, daß sich der Zirkel an der Linie a h, als an einer Axe herumdrehte, so beschreibet der Bogen f g h eine Kugelfläche, die der eigentliche Gesichtskreis des Auges ist. Alles, was in der Höhle der Kugel außer dieser Fläche liegt, ist unsichtbar.

Ganz genau läßt sich die Größe des Bogens f g h nicht bestimmen, weil der Abstand der crystallenen Linse vom Augenstern nicht immer gleich ist. Man kann indessen zum Behuf der zeichnenden Künste für gewiß annehmen, daß der Bogen f g h nicht viel über den vierten Theil des ganzen Umkreises des Zirkels sey.

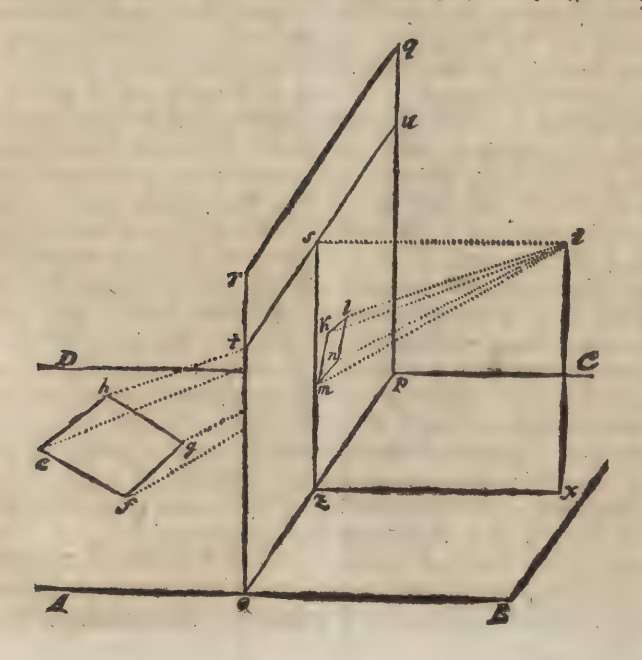
Bisweilen versteht man durch den Ausdruk Gesichtskreis, aber durch eine unrichtige Anwendung des Worts, die Höhe des Auges über dem Horizont, oder über die waagerechte Fläche der Erde, weil man von einem Gemählde sagt, es habe einen niedrigen oder hohen Horizont, wenn der Augenpunkt in einer großen oder geringen Höhe über dieser Fläche genommen wird. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen.

Gesichtspunkt.

(Zeichnende Künste.)

Der Ort, aus welchem man eine Landschaft oder jede andre Scene sichtbarer Dinge übersieht; man nennt ihn auch die Lage des Auges. Eine Stadt, oder ein Garten zeiget sich ganz anders, wenn man von einer nahen Höhe darauf herunter sieht, als wenn man weit davon entfernt, oder weniger hoch steht. Also verändert der Gesichtspunkt die anscheinende Gestalt der Dinge. Es kömmt also bey Gemählden und Zeichnungen sehr viel darauf an, daß man für jede Scene einen vortheilhaften Gesichtspunkt annehme. Die schönste Landschaft könnte aus einem Gesichtspunkt gezeichnet werden, in dem sie ihre Schönheit verlöre.

Aber außer dieser allgemeinen Vorsichtigkeit sich in den vortheilhaftesten Gesichtspunkt zu stellen, die man dem Geschmak des Mahlers überlassen muß, giebt es noch besondere Regeln zu der guten perspektivischen Zeichnung der Gemählde, denen zufolge der Zeichner den Gesichtspunkt, aus welchem das Gemählde muß angesehen werden, bey der Zeichnung festsetzet. Nach diesem Punkt richtet sich alles Perspektivische der Zeichnung, und sie wird, wenn auch alle Regeln der Perspektiv genau beobachtet werden, gut oder schlecht, nach der guten oder schlechten Wahl des Gesichtspunkts. Damit alles, was hierüber anzumerken ist, seine völlige Deutlichkeit habe, müssen wir hier vorläufig einige Grundbegriffe der Perspektiv festsetzen.



Man

Man stelle sich eine waagerechte Fläche A B C D vor, auf welcher die Gegenstände, die man zeichnen will, stehen, und o p q r stelle die Tafel vor, auf welche die Zeichnung gemacht werden soll; i sey der Gesichtspunkt oder die Stelle, wo das Auge ist, das die auf der Fläche A B C D liegenden Gegenstände sieht. Nun sollen sie auf der Tafel so gezeichnet werden, daß es dem in i stehenden Auge einerley ist, ob es die Sachen selbst, oder die auf der Tafel gemachte Zeichnung, sehe.

Hier ist sehr leicht zu sehen, daß so wol der Ort, wo jeder Gegenstand in der Zeichnung zu stehen kömmt, als auch seine Figur und Größe, sich durch den veränderten Gesichtspunkt verändern würde. Dieser Punkt könnte so schlecht gewählt werden, daß kaum eine Sache eine kennbare Gestalt behielte, und auch so, daß in der Lage der Sachen sich alles verwirren würde.

Es ist also hier, wo von der besten Lage des Auges die Rede ist, auf drey Dinge zu sehen. Auf den Abstand des Auges vom Gemählde i s, auf seine Höhe über die Grundfläche i x, und auf seine Richtung.

Nun bedenke man zuvörderst, daß der Winkel t i u, unter welchem die Breite der Tafel ins Auge fällt, lediglich von der Entfernung des Auges von der Tafel abhänge. Ist diese Entfernung halb so groß, als die Breite der Tafel, so fällt die ganze Tafel unter einem Winkel von 90 Graden in das Auge. Wenn man nun als einen Grundsatz annimmt, daß man auf einem Gemählde nicht mehr vorstellen soll, als das Auge auf einmal mit unverwandtem Blik übersehen kann, so folget daraus, daß der Winkel t i u nicht könne über 90 Grade seyn:*) deßwegen kann der Gesichtspunkt zur perspektivischen Zeichnung nicht näher an die Tafel gerükt werden, als die halbe Breite der Tafel beträgt.

*) S. Gesichtskreis.

Es ist aber nicht einmal rathsam, den Gesichtspunkt so nahe an der Tafel zu nehmen, weil die äußersten Gegenstände bey dieser Nähe noch zu sehr würden verstellt werden. Allzu groß aber muß man die Entfernung des Auges auch nicht nehmen, weil dadurch die allmählige Verkleinerung der, sich vom Vordergrund entfernenden, Theile nicht mehr merklich genug, und also überhaupt die ganze Scene, oder das ganze Gemählde flach werden würde.

Die Höhe des Gesichtspunkts bekömmt ihre Einschränkungen auf eben die Art, wie seine Entfernung. Es ist aus dem Vorhergehenden klar, daß der Winkel s i z nicht wol kann 45 Grade groß seyn; weil in diesem Falle die nahe an der Grundlinie liegenden Gegenstände nicht deutlich in das Auge fallen. Es ist also allemal nothwendig, die Höhe des Gesichtspunkts geringer zu nehmen, als den Abstand desselben von der Tafel.

Indessen kömmt es dabey auch auf die Höhe der vorzustellenden Gegenstände an. Wenn z. E. ein hoher Thurm abzuzeichnen wäre, dessen Spitze sich sehr hoch über die Linie des Horizonts erhöbe, so muß auch die von der Spitze des Thurmes in den Augenpunkt gezogene Linie mit der Horizontallinie keinen Winkel machen, der über 45 Grad hoch wäre. Wenn also sehr hohe Sachen vorzustellen sind, deren oberste Höhe deutlich in die Augen fallen soll, so muß der Gesichtspunkt eine ihnen dergestalt angemessene Höhe haben, daß sie nicht undeutlich werden. Dieses aber ist bey der geringsten Kenntniß der Geometrie so leicht, daß es nicht nöthig ist, die Sache hier besonders auszuführen.

Endlich ist die Richtung des Auges zu betrachten, oder die Richtung der Linie i s. Man übersieht eine Scene am

am deutlichsten, wenn man so gerade davor steht, daß die Richtung des Auges mitten in dieselbe geht. Eine Schaubühne z. E. und alles, was darauf vorgeht, fällt am besten ins Gesicht, wenn man gerade der Mitte der Bühne gegenüber steht. Daher liegt auch der Augenpunkt in den meisten Gemählden mitten in der Tafel, welches bey allen den Gemählden nothwendig ist, auf denen die Hauptsachen mitten auf der Tafel gezeichnet sind. Es giebt aber auch verschiedene Fälle, wo dieser Punkt aus der Mitte gegen das eine oder andre Ende der Tafel herausgerükt wird. *)

Dieses ist also, was der Zeichner bey der Wahl oder Festsetzung des Gesichtspunkts zu überlegen hat.

Ein Gemählde zeiget sich nur alsdenn in seiner Vollkommenheit, wenn das Auge dessen, der es betrachtet, gerade in dem Gesichtspunkt, auf den sich seine perspektivische Zeichnung gründet, steht. Daher kömmt es, daß Kenner, um ein Gemählde recht zu beurtheilen, dasselbe, wo es möglich ist, allemal aus dem wahren Gesichtspunkt betrachten. In Gallerien aber, wo die Gemählde aufgehangen sind, geht es selten an.

Gesims.

(Baukunst.)

Eine aus mehrern Gliedern bestehende Einfassung an dem obersten, bisweilen auch an dem untersten Ende einer Mauerwand, oder einer Oeffnung. Also sind die Einfassungen, die in den Zimmern zu oberst an der Deke um die Wände herumlaufen, Gesimse, die den Wänden von oben ihre Einfassung geben. Wenn die Wände auch unten an dem Fußboden solche, aus mehrern Gliedern bestehende Einfassungen haben, so werden sie Fußgesimse genennt. Eine solche Einfassung, die an einem Haus gerade unter dem Dache herumläuft, wird das Hauptgesims des Hauses genennt. *) Auch die Oeffnungen, als Thüren und Fenster, wenn sie ihre völlige Verzierung bekommen, werden oben mit Gesimsen eingefaßt.

Das Gesims dienet zur Begränzung und Vollendung der Theile, die davon ihre Einfassung bekommen, damit sie als etwas Ganzes erscheinen, wie anderswo deutlich gezeiget worden: **) mithin ist es eine wesentliche Verzierung ganzer Gebäude, der Oeffnungen, der Wände in Zimmern und freystehender, zu bloßer Einschließung eines Platzes dienender Mauren.

Sie werden auf sehr vielerley Arten gemacht. Die vollständigsten Gesimse sind die, welche nach Art der Gebälke gemacht sind, wie die Hauptgesimse der Häuser, und die Gesimse über große Hausthüren, an denen die Oberschwelle die Stelle des Unterbalkens, der darauf folgende Streifen den Fries, und dann die darüber hervorstehenden Glieder den Kranz vorstellen. Sie können aus vielerley platten und runden, ausgebogenen oder ausgekehlten Gliedern bestehen, deren Anzahl und Verhältniß keinen besondern Regeln unterworfen ist. Sie müssen allemal nach Maaßgebung der Ordnung und des in dem Gebäude mehr oder weniger herrschenden Reichthums ausgesucht werden. Man kann aber aus den verschiedenen Gesimsen, die auswendig und inwendig an den Gebäuden angebracht sind, gar bald den guten oder schlechten Geschmak eines Baumeisters erkennen. †)

Einige allgemeine Regeln müssen bey jedem Gesims wol in Acht genommen werden. Seine ganze Höhe, wenn

*) S. Augenpunkt.

*) S. Gebälk.

**) S. Ganz.

†) S. Glieder.

wenn es nach Art eines Gebälks gemacht ist, wird nach den Verhältnissen der großen Gebälke an den Säulenordnungen genommen. Die Gesimse an den Wänden der Zimmer aber, wo sehr selten die Glieder, die den Unterbalken und den Fries vorstellen, angebracht werden, können nach dem Verhältniß des Kranzes am Gebälke gemacht werden, vom zwölften bis zum funfzehenden oder sechszehenden Theil der Höhe der Wand.

Die Menge der kleinen Glieder muß man dabey vermeiden, und die Auslaufungen müssen vom untersten bis zum obersten Glied immer zunehmen. Die ganze Auslaufung kann der Höhe des Gesimses gleich seyn, oder gegen sie das Verhältniß wie 3:4, oder wie 2 : 3 haben.

Die Wandgesimse in den Zimmern werden gegenwärtig so gemacht, daß das oberste Glied nicht unmittelbar an die Deke anschließt; man läßt über dem Gesims eine große Hohlkehle an die Deke anlaufen. Dieses ist unstreitig besser, als die alte Art; denn ein Gesims kann wegen seiner Auslaufung nichts tragen, sondern alle Last muß auf die feste Mauer gesetzt werden.

Gespräch.

Kurze unter mehrern Personen abwechselnde Reden, nach Art derjenigen, die in dem täglichen Umgang über Geschäffte, Angelegenheiten, oder über spekulative Materien vorfallen. Dergleichen Gespräche machen eine besondere Gattung der Werke redender Künste, die eine nähere Beleuchtung der Critik verdienet. Es ist aber hier blos von den Gesprächen die Rede, die eine ästhetische Behandlung vertragen, und als Werke des Geschmaks erscheinen; denn diejenigen, die philosophische Untersuchungen, oder Beweise gewisser Wahrheiten, nach den Regeln der Vernunftlehre, zum Grunde haben, wie die Gespräche, darin Plato und Xenophon die sokratische Philosophie vorgetragen, oder die Dialogen des Cicero, gehören der Philosophie zu, und können nicht eigentlich zu den Werken der Beredsamkeit oder Dichtkunst gerechnet werden. Die philosophischen Gespräche haben mehr deutliche Erkenntniß, als lebhaftes Gefühl der Sachen zum Endzwek; deßwegen auch Quintilian sie den Werken der Beredsamkeit entgegen setzt.*)

Gespräche, die man als Werke des Geschmaks anzusehen hat, zielen nicht auf methodische Untersuchungen ab; sie sind Aeußerungen der Sinnesart der sich unterredenden Personen, die darin ihren Geist und ihr Herz entfalten, und ihre eigene Art die Sachen zu sehen und zu empfinden an den Tag legen. So sind die Gespräche, die Lucianus geschrieben, und die in dem Drama vorkommenden Reden.

Wir müssen uns, um den Werth dieser Gattung richtig zu beurtheilen, und auch um zu einigen Grundsätzen über ihre wahre Beschaffenheit zu gelangen, zuvörderst in den eigentlichen Gesichtspunkt stellen, aus dem man das Gespräch zu beurtheilen hat.

Unstreitig ist das menschliche Gemüth, dessen Art zu denken, zu empfinden, zu begehren und zu verabscheuen, der interessanteste Gegenstand unserer Betrachtung. Einem denkenden Menschen kann nichts angenehmers seyn, als bey gewissen Gelegenheiten in die Seelen anderer Menschen hineinzuschauen, ihre Gedanken darin zu lesen und ihre Empfindun-

*) Er sagt von einer gewissen Art des Vortrages, in welchem Schlüsse auf Schlüsse folgen, er sey *Dialogis* et dialecticis disputationibus similior, quam *nostri Operis* actionibus. Instit. V. 14, 27.

pfindungen zu fühlen. Es geschieht allemal mit Vergnügen, wenn man unbemerkt Menschen von lebhafter Physionomie beobachten kann, blos weil man die Gedanken und Empfindungen der Seele einigermaßen auf ihren Gesichtern siehet. Dergleichen Beobachtungen des innern Zustandes der Menschen sind aber zugleich höchst nützlich, indem das darin liegende Gute und Böse vortheilhafte Eindrüke in uns zurüke läßt. Ein scharfer Beobachter der Menschen darf nur noch einigermaßen unpartheyisch gegen sich selbst seyn, um durch seine Beobachtungen jedes Gute, das er sieht, sich zuzueignen und jedes Schlechte zu Besserung seiner eigenen Fehler anzuwenden.

Wie nun die schönen Künste überhaupt durch ihre Schilderungen ersetzen, was uns an würklicher Erfahrung abgeht, so ist es ein wichtiger Theil ihres Zweks, uns die Beobachtung über die Sinnesart der Menschen zu erleichtern. Darum mahlt der Historienmahler die Scenen, die wir selbst nicht gesehen haben, und läßt uns durch die Gesichter der Personen in ihre Seelen hinein schauen; darum schildert uns der Geschichtschreiber die Charaktere der Personen; darum bringt der epische Dichter dieselben mit allen Umständen der Handlung so lebhaft, als es ihm möglich ist, vor die Phantasie. Der größte Werth aller dieser Werke besteht darin, daß wir dadurch die verschiedenen Sinnesarten, Charaktere und innere Kräfte der Menschen kennen lernen. Der dramatische Dichter aber übertrifft darin alle andren, weil er uns die Personen selbst, so wie sie handeln und reden, vor Augen stellt. Da sieht man sie, hört sie zugleich laut denken, und empfindet zugleich, was sie selbst fühlen.

Man sollte denken, die beste Gelegenheit das Innerste des Menschen durchzuschauen, wäre die, da man, von ihm unbemerkt, ihn laut denken hörte. Und doch ist ein noch besseres Mittel dazu, nämlich dieses: daß man ihm zuhöre, wenn er, ohne die geringste Zurükhaltung, mit einem andern spricht; denn dieser andre giebt ihm durch Einwürfe, oder durch Aufmunterung, oder durch seine Art zu denken, Gelegenheit, sich lebhafter und bestimmter auszudrüken, und seine ganze Seele mehr zu entfalten. Als solche Unterredungen müssen wir die Gespräche ansehen, von denen hier die Rede ist; und dieses ist der wahre Gesichtspunkt, in den wir uns zu stellen haben, um sie zu beurtheilen.

Das Gespräch ist demnach eine Nachahmung einer Unterredung solcher Personen, die ihre Art zu denken und zu fühlen so gegen einander entfalten, daß der ihnen unbemerkte Zuhörer in das Innerste ihrer Gemüther hineinsehen kann. Es giebt zwar bisweilen Gespräche, da die redenden Personen sich verstellen; in diesem Fall aber ist alles so veranstaltet, daß uns die Verstellung, die Ursachen derselben, und die ganze Lage der Sachen zum voraus bekannt ist, so daß diese Verstellung uns nicht hindert, die wahren Gedanken der Redenden auf das helleste zu sehen.

Die Wichtigkeit dieser Dichtungsart ist aus dem, was bereits hier davon angeführt worden, hinlänglich abzunehmen. Es ist offenbar, daß der rechtschaffene Mann und der Bösewicht, der Sophist und der gerade Mensch, der Kleinmüthige und der Großmüthige, auf diese Weise am lebhaftesten können geschildert werden. Der große Kenner der Menschen kann sie so reden machen, daß man bey jedem Wort tief in das Innerste ihrer Seelen hineinbliken kann.

Auch ist diese Gattung des Vortrages sehr bequem gewisse Wahrheiten, die nicht sowol durch Vernunftschlüsse, als durch das anschauende

Erkenntniß einleuchtend werden, in ihr vollestes Licht zu setzen. Ein ununterbrochener Vortrag der Gedanken hat die Art einer Beschreibung an sich; da das Gespräch der würklichen Vorzeigung der Sache ähnlich ist, wo jedes Einzele, darauf es ankömmt, mit dem Finger gezeiget wird.

Wir haben also zwey Arten des Gespräches zu betrachten; die eine Art schildert die Sinnesart der Menschen, die andre setzet gewisse Wahrheiten in das helleste Licht. Wir wollen Kürze halber diese lehrende, jene schildernde Gespräche nennen. Beyde Arten können, wie schon oft geschehen, entweder als für sich bestehende kleine Werke der redenden Künste erscheinen, oder als Theile größerer Werke, dergleichen die einzeln Scenen im Drama sind. Es wäre der Mühe wohl werth, daß jemand den eigentlichen Charakter des Gespräches, den sich dazu vorzüglich schikenden Inhalt, und dann den besten Vortrag desselben besonders untersuchte. Hier können wir weiter nichts thun, als den forschenden Kunstrichter dazu aufmuntern, und einige Grundbegriffe für die Ausführung dieser Sache an die Hand geben. Aber die völlige Theorie der Kunst des Gesprächs müssen wir andern zu entwikeln überlassen. Wir wollen zuerst die lehrenden Gespräche betrachten.

Man kann nicht jede Wahrheit ästhetisch vortragen, und noch weniger schiket sich jede für das Gespräch. Diejenigen, die durch förmliche Untersuchungen, durch methodische Zergliederung der Begriffe, durch eine Folge von Vernunftschlüssen festgesetzt werden müssen, überläßt der Dichter den Philosophen; er aber sucht nicht sowol Wahrheiten zu beweisen, als sie fühlbar zu machen. Das Gespräch soll weder die Stelle einer Abhandlung, noch einer methodischen Untersuchung vertreten; es ist ein kleines, aber sehr genau ausgezeichnetes Gemähld, aus dessen Anschauen eine Wahrheit mit der größten Lebhaftigkeit empfunden wird. Wir befinden uns bisweilen in Umständen, oder sehen eine gewisse Lage der Sachen vor uns, die uns eine zwar schon erkannte, oder doch vermuthete, aber dunkel gefühlte Wahrheit, in einem so hellen Lichte zeigen, daß wir in angenehme Verwundrung darüber gerathen. Da schiket sich nun das Gespräch vorzüglich, dieselbe andern eben so hell einleuchtend zu zeigen. Es dienet dem Leser, den man als die zweyte redende Person ansieht, die Umstände und die Lage der Sachen, aus denen dieses Licht entsteht, von Stük zu Stük zu zeigen, und ihn genau in den Gesichtspunkt zu setzen, darin man selbst ist. Was in dem gewöhnlichen Vortrag bisweilen ein Beyspiel, ein Gleichniß, eine Fabel zur genauen Fassung einer Wahrheit thut, wird durch das Gespräch auf eine noch bestimmtere Weise erhalten; weil es ein solches Gemähld ist, das auf das genaueste ausgezeichnet worden. Auf diese Weise können also einfache Wahrheiten, die man nicht wol anders, als anschauend erkennen kann; sittliche nnd politische Maximen; Lebensregeln und andre praktische Wahrheiten, durch das Gespräch ihre genaueste Bestimmung und zugleich ihr höchstes Licht erhalten.

Dieser Vortheile halber ist das lehrende Gespräch eine höchst schätzbare Gattung der Beredsamkeit, bequemer, als irgend eine andre Gattung, die wichtigsten Beobachtungen der Vernunft in der höchsten Einfalt und Deutlichkeit vorzutragen. Dieses ist gerade das, was der Philosophie noch am meisten fehlet. Der Reichthum an nützlichen Wahrheiten, der durch die Cultur der Welt-

weisheit täglich zunimmt, ist doch von geringem Nutzen, so lange nur wenige scharfsinnige Philosophen den Besitz derselben für sich behalten. Wenn der Nutzen der entdekten Wahrheit sich über ein ganzes Volk ausbreiten soll, so müssen die wichtigsten Lehren, deren Anwendung sich weit über Geschäffte und über Unternehmungen erstreket, auf eine so faßliche und zugleich so einleuchtende Art vorgetragen werden, daß man sich derselben mit eben der Leichtigkeit bedienen kann, mit welcher man sich vermittelst der glüklichen metaphorischen Ausdrüke einzeler Begriffe bedienet, die ohne solche Einkleidung schwer zu fassen wären. Diesen Dienst kann die Philosophie von dem Gespräch erwarten. Nur Schade, daß dieses Feld bis dahin noch so wenig bearbeitet worden; denn in der That muß man sich in der Litteratur aller alten und neuen Völker weit umsehen, um in dieser Art auch nur hier und da etwas Vollkommenes zu finden, wenn man einige in diese Art einschlagende Scenen der dramatischen Poesie ausnimmt.

Freylich ist es schwer ein vollkommenes Gespräch von dieser Art zu machen; denn nicht nur sind die Gelegenheiten, da man wichtige Wahrheiten in dem hellen sinnlichen Lichte, das hiezu nöthig ist, siehet, selten, und diese hellen Sonnenblike der Vernunft schnell vorübergehend; sondern auch die leichtesten und hellesten Wendungen, die man dem Gespräche zu geben hat, schwer zu finden. Unter die besten Werke dieser Art sind die zu zählen, die den Lord Littleton zum Verfasser haben, ob sie gleich nicht alle von gleicher Stärke sind.

Wer in dieser Art zu schreiben glüklich seyn will, muß eine große Kenntniß des menschlichen Verstandes besitzen, und mit scharfen Bliken in alle Tiefen desselben eindringen. Er muß nicht nur, welches schon schwer genug ist, die Gedanken der Menschen in allen ihren Wendungen und Krümmungen verfolgen, sondern das ganze Gemählde derselben durch wenige meisterhafte Züge in vollem Lichte darstellen. Allem Anschein nach ist dieses in den redenden Künsten das allerschwereste.

Dieses lehrende Gespräch kann entweder einzeln für sich behandelt, oder hier und da im Drama angebracht werden, wo es um so viel vortheilhafter stehen kann, da die Materie der Unterredung, die Charaktere der redenden Personen und die besondern Umstände, darin sie sich befinden, schon ohnedem sehr hell vor den Augen des Zuschauers liegen.

Das schildernde Gespräch macht die andre Art dieser Gattung aus. Es hat eine genaue und lebhafte Kenntniß des Menschen zur Absicht, und überhaupt die folgende Form. Eine der unterredenden Personen ist die Hauptperson des Gespräches, deren Charakter der Dichter sehr bestimmt muß gefaßt haben. Nun nimmt er sich vor, irgend einen merkwürdigen Zug dieses Charakters, oder die Art, wie sich eine Gesinnung durch denselben entfaltet, wie etwa eine Leidenschaft sich darin äußert, auf das genaueste und lebhafteste zu schildern. Darum setzet er die Hauptperson in Umstände, die dazu am vortheilhaftesten sind; er nimmt noch eine oder zwey Personen an, deren Fragen, Einwendungen und übrige Reden genau abgefaßt sind, jeden Gedanken der Hauptperson in hellerm Lichte zu zeigen. Das ganze Gespräch ist so eingerichtet, daß der Leser sich einbildet, er höre einem Gespräche, da die unterredenden Personen ihn in das Innerste ihrer Seelen hinein schauen lassen, von ihnen unbemerkt zu.

Es fällt in die Augen, mit was für großem Vortheil ein Kenner des menschlichen Herzens sich dieser Art zu schreiben bedienen könne. Man kann den Menschen nicht anders, als aus seinen Gedanken und Empfindungen kennen; diese sieht der scharfsinnige Beobachter in den tiefsten Winkeln des Herzens, und bringet sie durch den Ausdruk der Rede an den Tag. Dadurch entfaltet er jede Sinnesart und jede geheime Aeußerung der Empfindung vor unserm Gesichte; zieht dem Heuchler die Larve der Rechtschaffenheit ab; stellt den listigen Sophisten in den krummen Irrwegen seiner List blos; deket auch das liebenswürdige Gemüth des Redlichen auf, daß wir es lieben und verehren. Solche Gespräche sind in dem eigentlichen Sinn Schilderungen der Seelen, und solche Schilderungen, die nicht, wie Gemählde, vor uns stehen, sondern lebendige Abbildungen, da wir selbst auf der Scene stehen, wo alles vorgehet. Alles was im menschlichen Gemüthe schätzbar und liebenswürdig, was verächtlich und abscheulich ist, wird dadurch fühlbar gemacht.

Wer in dieser Art glüklich seyn will, muß das menschliche Herz bis auf sein Innerstes erforschen, und dann den Ausdruk und jeden Ton der Rede völlig in seiner Gewalt haben; zwey sehr schwere Sachen. Und dennoch hat man in dieser Art ungleich mehr vollkommene Muster, als von dem lehrenden Gespräch. Der Mensch zeiget sich dem scharfen Auge des Kenners täglich; aber die Wahrheit erscheinet auch den Weisesten nur höchst selten in dem völligen Glanz ihrer einfachen Schönheit. Es ist leichter alle krummen Gänge des Herzens, als den einzigen geraden Weg der Wahrheit auszufinden.

So viel Scharfsinnigkeit erfodert wird, die Gedanken des Gesprächs zu erfinden, so schwer ist es auch auf der andern Seite, den wahren Ausdruk, besonders aber den, jedem Inhalt genau angemessenen, Gang und eigentlichen Ton der Rede zu treffen. In keiner Gattung der Rede ist das, was zum Ausdruk gehört, schwerer, als in dieser.

Außer einer vollkommenen Beugsamkeit des Genies, das sich schnell in jede Sinnesart und in jeden Gesichtspunkt zu setzen wisse, wird eine große Kenntniß der Welt und eine ungemeine Fertigkeit in dem menschlichen Verstand und Gemüth, jede Kleinigkeit nicht nur genau zu bemerken, sondern auch leicht auszudrüken, erfodert. Nur der, welcher durch einen langen Umgang sich mit allen Arten der Menschen bekannt gemacht, wer sie genau studirt, ihnen mit größter Aufmerksamkeit zugehört hat, und dann überdem noch die Gabe besitzt, sich vollkommen, leicht und fließend auszudrüken, kann in diesem Theil der Kunst glüklich seyn.

Hieraus läßt sich auch abnehmen, daß von den verschiedenen Zweigen der redenden Kunst die dramatische Poesie, an welcher die Kunst des Gespräches so großen Antheil hat, sich am späteſten entwikle. Wer lebhaft oder groß denket und empfindet, der hat schon das Wichtigste, was zu den meisten Werken der Beredsamkeit und Dichtkunst gehört. Beredte Männer, epische und lyrische Dichter können unter einem Volk aufstehen, das in der Cultur des Genies noch nicht gar weit gekommen ist. Aber die feine Kunst, den Verstand und das Herz der Menschen in ihren feinesten Aeußerungen durch das Gespräch zu schildern, hat weit mehr auf sich, und ist die Frucht eines langen Nachdenkens, und des feinesten Gefühles. Wie sehr lange hatten nicht die Griechen ihren Homer, bevor

vor ein Aschylus oder Sophokles aufstund? Das vollkommene Drama scheinet nicht eher möglich zu seyn, als bis ein verfeinerter Geschmak sich ganz über den gesellschaftlichen Umgang der Menschen verbreitet hat. Erst dieser bringet die Genies, die an genauer Beobachtung der Menschen ihre Lust haben, auf die Gedanken, sie auf das genaueste zu studiren: und nur dadurch gelangen sie zu der, ihnen so nothwendigen, Leichtigkeit und Richtigkeit des Tones, und alles dessen, was zum Ausdruk gehöret.

* *

Ueber das Gespräch sind mir folgende theoretische Schriften bekannt: Carolus Sigonius de Dialogo, Ven. 1562. fol. und im 6ten B. seiner Werke, Med. 1732 u. f. — Disc. sur la nature du Dialogue von Rem. de St. Mard vor s. Dialogues, Amst. 1712. 12. und im 1ten B. s. Oeuvr. Amst. 1750. 16. — On the Manner of writing Dialogues, als Vorrede vor Hurds Moral and politic. Dial. Lond. 1764 und 1776. 8. — Abhandlung von Gesprächen überhaupt, von Joh. Christoph Gottscheden, bey seiner Uebersetzung der Fontenellischen Schriften. — Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung, von Hrn. Engel, in dem 16ten B. S. 177. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. und fr. Künste, wo S. 230 u. f. der Wunsch des Hrn. Sulzers, „daß Jemand den eigentlichen Character des Gespräches, den dazu sich vorzüglich schicklichen Innhalt, und den besten Vortrag desselben besonders untersuchte,“ zum Theil erfüllt worden ist. — Nächst diesen handeln vom Gespräch, mit besonderer Rücksicht auf das Drama, Diderot, bey s. Hausvater Oeuvr. Lond. 1773. 8. B. 5. S. XVI. d. Uebers. 2te Aufl. S. 195. Marmontel, in s. Poet. franc. B. 1. S. 83 u. f. — Cailhava, in s. Art de la Comedie, B. 1. Kap. 11. S. 204. — Vortrefliche, einzele Anmerkungen finden sich in Lessings Dramaturgie, sogar in seinem Anti-Goetze, als zweyter, S. 8. — — Werke, in Gesprächen abgefaßt, worin, um mich mit Hrn. S. auszudrücken, nicht sowohl „Wahrheiten gelehrt,“ (oder gesucht) „als fühlbar gemacht werden,“ sind meines Bedünkens nur wenige geschrieben worden. Von den Alten gehört wohl nur Lucian hierher. — Von seinen Nachahmern unter den Neuern: Fontenelle (Dial. des Morts, Par. 1683. 12. Nouv. Dial. des Morts, ebend. 1681. 12. Amst. 1745. 12. 2 B. deutsch, von Gottsched, Leipz. 1726. 8. Aber, wenn er sagt, daß Lucian sein Muster bey Abfassung derselben gewesen seyn soll: so scheint er, so wie alle übrigen neuern Todtengespräch-schreiber, nicht bemerkt zu haben, daß beynahe alle eigentlichen Todtengespräche des Lucian, ihrer Aufschrift getreu und gemäß, nur von den Veränderungen, welche der Tod bewirkt, von den Mährchen über den Zustand nach dem Tode, u. d. m. und von keinen willkührlichen Materien handeln, daß sie eigentliche wahre Todtengespräche sind.) — Rem. de St. Mard (Dial. des Dieux, Amst. 1712. 12. und im 1ten Th. s. W. Amst. 1750. 16.) — Lyttleton (Dialog. of the Dead. Lond. 1760. 8. — —

Gewand.

(Zeichnende Künste.)

Mit diesem Wort drükt man überhaupt alles aus, was in zeichnenden Künsten zur Bekleidung sowol der Figuren, als auch lebloser Dinge gebraucht wird, und was man in der Kunstsprache gar oft mit dem französischen Wort Draperie bezeichnet. Die gute Bekleidung der Figuren und die geschikte Behandlung der, auch bey leblosen Dingen, angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und schweren Theil der Kunst des Zeichners und des Mahlers aus. Schon in der Natur selbst trägt das Gewand, sowol durch seine Form, als durch die Farbe viel zum guten Ansehen der Sachen bey; aber noch weit mehr in den

den Werken der Kunst, wo auf die Gruppirung, auf die Haltung der Gemählde, auf das Helle und Dunkele, und auf die Harmonie der Farben ungemein viel ankömmt.

Wenn gleich die Anständigkeit es zuließe, in historischen Gemählden und Portraiten die Figuren ganz nakend zu mahlen, so würde der Künstler andrer Vortheile halber das Gewand dennoch einführen, weil es ihm zur Zusammensetzung und zu vielen, der Vollkommenheit eines Gemähldes unentbehrlichen Dingen, große Dienste leistet.

Nichts ist geschikter einer Gruppe von Personen die beste mögliche Form zu geben, als das Gewand, womit man das Ekigte der Gruppen abrunden, die Lüken ausfüllen und das Unschikliche darin bedeken kann. Und da man bis auf einen gewissen Grad die Form des Gewandes in seiner Gewalt hat, so kann man dadurch allemal dem Bau einer Gruppe die beste Form geben. Bey gewissen Gelegenheiten ist es schlechterdings das einzige Mittel, die Sachen in eine angenehme Form zusammen zu bauen. Man sieht bisweilen Monumente, dergleichen Verstorbenen zu Ehren in Kirchen gesetzt werden, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf oben herum liegende Wapen, und andre bedeutende Dinge, vermittelst eines geschikt übergeworfenen Gewandes, in die schönste Masse vereiniget werden.

Was für eine angenehme Mannigfaltigkeit in den Gruppen historischer Gemählde aus der verschiedenen Beschaffenheit der Gewänder und aus den verschiedenen Farben derselben entstehet, muß jeder Mensch bemerkt haben, der irgend mit einiger Aufmerksamkeit dergleichen Gemählde betrachtet hat. Es würde unmöglich seyn, einer Gruppe von nakenden Figuren die schöne Form, die gute Haltung und die angenehme Harmonie bey der Mannigfaltigkeit der Farben zu geben, die uns oft bey bekleideten Figuren so viel Vergnügen macht. Und in Absicht auf das Helle und Dunkele, welches man nicht allemal, wo man es nöthig hat, durch die Stärke des Lichts und der Schatten erreichen kann, sind die Gewänder das einzige Hülfsmittel; denn ein helles Gewand bey schwachem Licht, oder ein dunkeles bey starkem, thut die Dienste des Lichts und des Schattens.

Auch der Ausdruk selbst gewinnt oft durch das Gewand. Erstlich, weil es dem Charakter oder sittlichen Tone des Gemähldes ungemein aufhelfen kann; da in den Farben Fröhlichkeit und Traurigkeit, Lieblichkeit und Anmuth, oder strenger Ernst liegt: vermittelst der Gewänder aber hat der Mahler den charakteristischen Ton der Farben völlig in seiner Gewalt. Eine fröhliche Scene von Jünglingen und Mädchen kann durch wolgewählte Farben der Gewänder noch fröhlicher werden. Eben so dienet die Form derselben zu Unterstützung des Ausdruks. Leichtsinn und Ernst, guter und schlechter Geschmak, und bald möchte man sagen, eine gute oder schlechte Art zu denken überhaupt, können schon durch die Bekleidung vorgestellt werden. Es giebt, wie bekannt, Kleider der festlichen Freude und der Trauer; und wie oft zeiget nicht schon der Zustand der Kleider eine durch Leidenschaft verwirrte Seele an?

Dieses kann hinlänglich seyn den Künstler zu überzeugen, wie wichtig es sey, die Kunst des Gewandes zu studiren. Wo aber irgend ein Theil der Kunst von Genie und Geschmak abhängt, so ist es dieser, weil das Studium der Natur selbst von keiner großen Hülfe seyn kann. Man sieht selten andre Kleider, als die, welche die Mode verordnet; diese sind gemeiniglich nicht nach dem Geschmak

des guten Künstlers. Er muß meistentheils die Gewänder selbst erfinden, und seinen Gliedermann damit bekleiden. Dabey ist er in vielen Fällen durch das Uebliche, das man in Kleidern nicht immer übertreten kann, gebunden. Diesen Schwierigkeiten hat man es zuzuschreiben, daß sehr wenig Künstler es in diesem Theile zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht haben. Alle einzele Theile der Kunst vereinigen sich in diesem. Man muß ein starker Zeichner und ein guter Coloriste seyn, man muß den feinesten Geschmak für das Schöne der Formen, ein zartes Gefühl für alles, was irgend die sittliche Kraft der Dinge unterstützt, eine fruchtbare und lebhafte Phantasie haben, um hierin das Vollkommene zu erreichen. Blos die gute Behandlung der Falten allein, was für grossen Schwierigkeiten ist sie nicht unterworfen?*) Darum ist auch Raphaels großes Genie hierin weiter gekommen, als andre Mahler.

Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, über eine Sache, wo es so ganz auf Genie, Geschmak und Empfindung ankömmt, besondere Regeln aufzusuchen. Nothwendig aber war es, den jungen Künstler auf die Wichtigkeit dieser Sache, und den großen Antheil, den die Gewänder an der Schönheit eines Gemähldes haben, aufmerksam zu machen, damit er diesen Theil der Kunst nicht verabsäume, sondern ein langes und ernsthaftes Studium darauf wende.

Die Form der Gewänder, ihren Schwung und ihre Falten kann man aus Zeichnungen und Kupferstichen genugsam erkennen. Also ist dieses eines der Hülfsmittel zu Bildung des guten Geschmaks der Gewänder. Dazu kann man auch gute Zeichnungen der Kleidertrachten fremder, besonders asiatischer Nationen brauchen. Weil wenig Menschen sich mit Erlernung mehrerer Sachen zugleich abgeben können, so möchte man immer einem jungen Künstler rathen, das Studium dieses Theiles eine Zeitlang besonders zu treiben.

*) S. Falten.

* *

Von Gewändern handeln, unter mehrern, ausführlicher, Leonardo da Vinci, im 358 u. f. Kap. S. 125 u. f. der französ. Ausg. von 1561. f. Dupuy du Grez in dem Tr. sur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 101 u. f. S. 310 u. f. — De Piles in dem Cours de Peinture, S. 81 u. f. der Amst. Ausg. von 1756. 12. und in den Conv. de la Peinture, Oeuvr. B. IV. S. 52 u. f. — Coypel, in den Disc. de Peint. et de Sculpt. Par. 1721. 4. S. 115 u. f. — Lairesse, im 2ten und 3ten Kap. des IVten Buches s. großen Mahlerbuches, von den Eigenschaften, Art und Farbe der Gewänder. — Einzele feine Bemerkungen, besonders über den Unterschied der Gewänder in Mahlerey und Bildhauerey, in Hagedorns Betrachtungen. — Betrachtungen über die Gewänder des Rafael, Correggio und Titians, in den Opere di Mengs, B. 1. S. 65 u. f. —

Gewölb.

(Baukunst.)

Eine nach einer oder mehrern eingebogenen Flächen über ein Gebäude, oder über einen Theil desselben weggeführte Deke, gemeiniglich von Steinen gemauert. Die eigentliche Beschaffenheit der Gewölber, ihre Festigkeit und die Regeln, wornach alles zu machen ist, gehören zum Mechanischen der Kunst und kommen hier nicht in Betrachtung.

Die gewölbte Deke hat etwas kühneres, und vermuthlich auch aus andern Gründen gefälligeres für das Auge, als die gerade. Wir finden unsern allgemeinen Wohnplatz, die Erde, mit dem erhabenen Gewölbe des Himmels weit angenehmer bedekt, als wenn er die Gestalt eines vier-

ekigten mit einem geraden Boden bedekten Zimmers hätte; und großen Gebäuden, dergleichen die Kirchen sind, geben die Gewölber ein herrlicheres Ansehen, und das Gepräg eines großen und kühnen Werks. Es scheinet auch, als wenn das Wolgefallen, das wir an hohen und gewölbten Gebäuden haben, zum Theil daher rührte, daß ein solcher Raum uns weniger einschränket. Gewölber über ganze Gebäude, dergleichen die Cupeln der Tempel sind, geben ihnen allemal ein großes und empfindungwürkendes Ansehen. Daher wird auch jeder Baumeister, der einem großen Saal den völligen Charakter der Größe geben will, lieber eine gewölbte, als eine gerade Deke darüber machen.

Das Gewölb kann verschiedene Formen annehmen, die man auf drey Gattungen bringen kann, welche sich nach der Gestalt der Kugel, oder der Pyramide des Cylinders richten. Diese verschiedenen Formen entstehen natürlicher Weise aus der Beschaffenheit des Gebäudes oder Zimmers, das man zu überwölben hat. Wenn dieses rund ist, so kann es nicht anders, als durch ein Kugelgewölbe zugewölbet werden, welches die Form einer halben Kugel, oder auch eines halben Eyes hat. Ist das Zimmer vierekigt, so wird es am besten durch ein Creuzgewölbe überwölbet, das einer vierekigten Pyramide gleichet, deren Seiten vom Grunde gegen die Spitze nach Kugelflächen laufen. Ist das Zimmer nach Beschaffenheit seiner Breite sehr lang, wie eine Gallerie, so schiket sich das cylindrische Gewölb am besten. Ist es völlig nach der Fläche eines halben Cylinders, so wird es ein Tonnengewölb genennt; wenn es aber auch von den schmalen Seiten her gewölbet ist, so bekömmt es den Namen des Muldengewölbes.

Die Gewölber können auf verschiedene Weise verziert werden. Die Kugelgewölber werden durch Streifen, die oben gegen den Schluß des Gewölbes zusammen laufen; die cylindrischen durch solche Streifen, die als halbe Zirkelbogen über die Breite des Gewölbes gezogen sind, in Felder eingetheilt, und jedes Feld kann wieder durch Zierrathen ausgeschmükt werden.*) Ein Gewölbe von guten Verhältnissen und anständigen Verzierungen giebt dem Gebäude ein sehr gutes Ansehen; es erfodert aber einen in seiner Kunst sehr geübten Baumeister.

* *

Ueber den Vorzug, welcher in dem Artikel dem Gewölbe vor der geraden Decke gegeben wird, s. Allgem. Bibl. B. 22. S. 86 u. f. — Ueber die Theorie des Gewölbes: L'architecture des Voutes ou l'art des traits et coupe des Voutes par (Franc.) Derrand, Par. 1643 und 1650. f. — Voute platte de l'invention de Mr. Abbeille, in der hist. de l'Acad. Roy. des Sciences de Paris, A. 1699.

Gezwungen.

(Schöne Künste.)

Der Zwang entsteht allemal aus einer fremden, außer der Sache, die dadurch modificirt wird, liegenden, oder ihr nicht natürlichen Kraft oder Ursache. Ein gezwungenes Lächeln oder Freundlichthun ist das, was aus der uns einleuchtenden gegenwärtigen Gemüthsfassung eines Menschen nicht folgen kann, sondern aus einer fremden Ursache wider den guten Willen, oder wider die Natur angenommen ist; gezwungene Manieren in dem Betragen der Menschen sind die, von denen wir eine, der gegenwärtigen Lage der Sachen fremde, das natürliche Betragen unterdrükende oder zurükhaltende Ursache zu entdeken ver-

*) S. Felder.

vermeinen. Das Gezwungene thut allemal in irgend einem Stük unserer Vorstellungskraft Gewalt an; wir glauben zu fühlen, daß die Sache nicht so seyn sollte, und daß eine fremde Kraft oder Ursache die natürliche Beschaffenheit der Dinge verändert habe. Es ist eine Lüge, die man uns für eine Wahrheit aufdringen will. Wir nennen in der Handlung des Drama dasjenige gezwungen, was unserm Vermuthen nach aus der Lage der Sache nicht so kommen kann. Insgemein entdeken wir zugleich, daß der Dichter Absichten gehabt hat, die er durch einen natürlichen Lauf der Handlung nicht erreichen konnte, und die ihn veranlasset haben, den Sachen Gewalt anzuthun.

Das Gezwungene ist überall anstößig, weil es einen Streit in unsrer Vorstellungskraft verursachet, und weil man gezwungen wird, sich die Sachen anders vorzustellen, als es die Gründe, die wir vor uns haben, fodern. Darum gehört es in den Werken der Kunst unter die wesentlichsten Fehler. Was gefallen, oder sonst auf eine Weise in die Vorstellungskraft dringen soll, daß es sich derselben gleichsam einverleibet, muß völlig ungezwungen seyn: der Wille läßt sich noch eher zwingen, als der Verstand, der schlechterdings keinen Zwang zuläßt.

Also hat sich ein Künstler vor nichts sorgfältiger in Acht zu nehmen, als vor dem Gezwungenen. Es entsteht allemal daher, daß man seinen eigenen Vorstellungen und Empfindungen Zwang anthut, so wie in unsern Handlungen und Reden dasjenige gezwungen wird, was wir ungerne, gegen unsre Sinnesart und Empfindung, äußern wollen. Der Philosoph, der sich vorgenommen hat einen Satz zu beweisen, dessen Wahrheit er nicht deutlich einsieht, ist genöthiget seine Vernunftschlüsse gleichsam mit Gewalt nach dem vorgesetzten Ziel einzulenken; und dadurch werden sie gezwungen. Eben so geht es dem Dichter, der in der Epopee oder in dem Drama einen gewissen Ausgang der Sachen vorher festsetzet, ehe er deutlich sieht, daß die Sachen sich zu demselben entwikeln können. Dadurch wird er verleitet, ihnen irgendwo eine unnatürliche und gewaltsame Lenkung zu geben. Auch fällt man gemeiniglich in das Gezwungene, wenn man sich selbst zur Arbeit zwingen muß, ehe der Geist oder die Empfindung von dem Gegenstande völlig eingenommen und dadurch in die nöthige Würksamkeit gesetzt worden. Wer ohne den Beystand der Muse oder gar gegen ihren Wink arbeiten will, wird gewiß in das Gezwungene fallen.

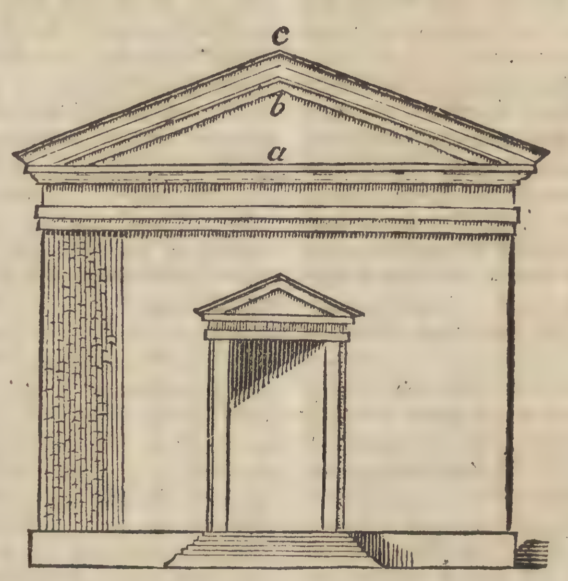
Wer es vermeiden will, muß nie arbeiten, bis er ganz von seinem Gegenstand eingenommen, einen wahren innern Trieb empfindet, aus der Fülle seiner Vorstellungen dasjenige heraus zu suchen, was nach Wahl und Ueberlegung das Natürlichste und Schiklichste ist. Die Leichtigkeit, womit er in einem solchen Zustand arbeitet, wird ihn vor dem Gezwungenen bewahren. Hiernächst muß man sich nie ein Ziel völlig fest setzen, bis man den Weg, der dahin führet, würklich vor Augen sieht. Der Künstler muß dahin gehen, wohin seine Materie ihn lenkt, und nie fremde Absichten haben, zu deren Erreichung er seinem Stoff etwas ihm nicht zugehöriges einzumischen nöthig hätte. Je mehr ein Mensch seine eigenen Gedanken und Empfindungen genau zu beobachten gewohnt ist, je leichter wird es ihm, ungezwungen und natürlich zu seyn. Nur den besten Genien gelingt es, das Gezwungene, wo es den Umständen nach unvermeidlich ist, zu verbergen, und ihm den Schein des Leichten oder Natürlichen zu geben.

Giebel.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich das obere Ende einer Mauer, welches in ein Dreyek zugespitzet ist. Man stelle sich ein freystehendes Haus mit einem Satteldach vor, *) das gegen die vodere und hintere Seite des Hauses herunterläuft: so macht dieses Dach über den Außenseiten rechter und linker Hand des Hauses, ein gleichschenklichtes Dreyek aus, welches zugemauert wird, damit der Boden unter dem Dach auf den Seiten nicht offen bleibe. Diese dreyekigte Mauer ist das, was man eigentlich den Giebel nennt. Daher nennt man die Häuser Giebelhäuser, deren Dächer nicht gegen die Hauptseiten, sondern gegen die Nebenseiten ablaufen, weil alsdann die Hauptseiten bis an die Spitze des Daches zugemauert sind, und an der Faßade Giebel haben.

An Gebäuden, die ordentlich verziert werden, bekömmt der Giebel seine Einfassung auf allen drey Seiten; das Hauptgesims macht die Grundlinie des Dreyeks aus, und der Kranz die beyden andern Seiten, wie aus beystehender Zeichnung zu sehen ist.



Die glatte Mauer des Giebels wird das Giebelfeld genennt. Die Alten pflegten an den Tempeln die Giebelfelder mit Schnitzwerk auszuzieren, welches insgemein Vorstellungen enthielt, die sich auf die Gottheit bezogen, der der Tempel gewiedmet war. Auf diese Weise haben sie den Giebel, der aus Nothwendigkeit entstanden, zugleich zur Pracht und Schönheit angewandt.

*) S. Dach.

Man hat nachher, wie noch itzt geschieht, auch die Thüren und Fenster mit Giebeln verziert. Dieses aber geschah vermuthlich erst damals, als der reine Geschmak der Baukunst schon durch willkührliche Zierrathen verdunkelt worden. Der Pater Laugier will die Giebel schlechterdings nur auf die Dächer eingeschränkt wissen; und Vitruvius scheinet auch schon dieselbe Meinung zu äussern.

fern.*) Man kann aber dagegen sagen, daß sie an Thüren und Fenstern, die mit weithervorstehenden Gesimsen, oder gar mit völligen Gebälken verziert werden, gar nicht unnatürlich stehen; weil in der That diese Gesimse zugleich zur Bedekung solcher Oeffnungen dienen, und folglich kleine Dächer sind.

Doch muß man gestehen, daß eine Faßade, wo die Fenster etwas enge an einander stehen, durch die Giebel derselben ein etwas verworrenes und unangenehmes Wesen bekommen, weil man überall spitzige Winkel sieht. Wo aber die Fenster weit aus einander stehen, da scheinen die Giebel über den Fenstern dem edlen Ansehen der Faßade keinen Schaden zu thun. Das Opernhaus in Berlin behält, dieser Giebelfenster ungeachtet, eine edle Einfalt. Nirgend stehen die Fenstergiebel schlechter, als da, wo die Geschosse durch Bänder oder Gesimse abgetheilt sind, da denn die Spitzen der Giebel nahe an diese Gesimse anstoßen. Dadurch geschieht es, daß man an einer ganzen Außenseite nichts als Winkel zu sehen bekömmt.

Man macht auch Giebel, da der Kranz in einem Zirkelbogen über das Hauptgesims wegläuft; und man kann sie um so viel weniger verwerfen, da die Dächer selbst eine solche Rundung annehmen können.

In Ansehung des Verhältnisses der Höhe zu der Breite weichen die Baumeister von einander sehr ab. Vitruvius setzet die Höhe des Giebelfeldes a b auf den neunten Theil der ganzen Breite des Giebels. Rechnet man die Höhe des Kranzes b c noch dazu, so wird insgemein die ganze Höhe des Giebels a c, den fünften Theil seiner Breite genommen.

Der Kranz des Giebels hat eben die Glieder und die Verhältnisse, die man dem Kranz des Gebälkes giebt; nur die Sparrenköpfe müssen natürlicher Weise da wegbleiben, weil die Sparren selbst da nicht statt haben. Die Zahnschnitte können in dem Giebelkranz angebracht werden. Einigermaßen sind sie da am natürlichsten, weil sie die hervorstehenden Lattenköpfe vorstellen können. Alsdann aber muß man sie nicht, wie einige Baumeister thun, lothrecht, sondern nach dem rechten Winkel von der Richtung des Kranzes abschneiden.

*) L. VII. c. 5.

Die neuern Baumeister begehen bisweilen in Ansehung der Giebel sehr ungereimte Fehler, indem sie entweder das Hauptgesims unterbrechen, oder gar den Kranz oben offen lassen. Diese Baumeister vergessen ganz den Ursprung und die Absicht der Giebel, und geben dadurch Kennern zu verstehen, daß sie nicht die geringste Ueberlegung haben.

Gique.

(Musik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük von $\frac{6}{8}$ auch bisweilen von $\frac{12}{8}$ Takt, und einer muntern oder fröhlichen Bewegung. Insgemein besteht die Gique aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Wenn würklich darnach soll getanzt werden, so nehmen sich die am besten aus, wo fast alle Noten von gleicher Geltung, nämlich Achtel sind, oder wo allenfalls hier und da ein Achtel mit einem Punkt vorkömmt. Wenn sie blos zur Uebung fürs Clavier gesetzt werden, so läßt man auch wol Sechzehntelnoten, mit darunter laufen. Nimmt man $\frac{12}{8}$ Takt, so hat man sich zu hüten, daß man nicht im dritten, noch viel weniger im vierten Taktheil schließe, weil dieses der Natur einer solchen Bewegung ganz entgegen ist.

Gis.

(Musik.)

Der Name der neunten Sayte unsrer diatonischchromatischen Tonleiter, die von C anfängt: ihre Länge (wenn C 1 gesetzt wird) ist $\frac{81}{128}$. Sie ist die große Terz von E, nicht völlig rein nach dem Verhältniß 4:5, sondern etwas größer, nach dem Verhältniß $\frac{405}{512}$. Aber von Cis ist sie die reine Quinte. Zugleich vertritt sie die Stelle des ^{b}A, oder der kleinen Terz von F, die aber auch nicht völlig rein nach dem Verhältniß $\frac{5}{6}$, sondern etwas niedriger, nämlich $\frac{27}{32}$ ist. Da sie in dem heutigen System ihre völlige diatonische Tonleiter hat, so wird sie auch zum Grundton, sowol in der harten, als weichen Tonart genommen. Die Tonleitern von Gis dur und Gis mol sind im Artikel Tonleiter zu finden.

Glasmahlerey.

Es war ehedem gebräuchlich, an die Fensterscheiben der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude, Mahlereyen anzubringen, wovon man noch itzt in alten Gebäuden die Ueberbleibsel sieht. Die Farben wurden auf das weiße Glas aufgetragen und hernach eingebrannt: also war es eine Art Schmelzmahlerey, nur daß die eingebrannten Farben durchsichtig waren. Einige Farben, wie z. E. das dunkele Roth, sitzen sehr dik auf dem Glase, so daß es aussieht, als wenn ein Stük von rothem Glase auf die Fensterscheibe angelöthet wäre.

Ueberhaupt also waren die Farben nicht anders als gefärbtes Glas, das vermuthlich zu feinem Staub gerieben, auf das weiße Glas aufgetragen und hernach im Feuer wieder in Fluß gebracht wurde. Die weiße Scheibe selbst diente anstatt des Weißen, und da, wo man weiß Licht nöthig hatte, wurde gar keine Farbe aufgetragen.

Bisweilen wurden die Farben nicht eingebrannt, sondern blos eingesetzt. Man schnitt nämlich aus der weißen Scheibe ein Stük, nach der Form, die die Zeichnung erfoderte, aus, und setzte mit Bley ein Stük gefärbtes Glas hinein. So wurden oft die Gewänder gemacht; die Schatten wurden durch schwarze Schraffirungen hineingetragen.

Dieses war die Mahlerey, womit vom zwölften oder dreyzehnten Jahrhundert an, die Fenster der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude verziert wurden. Die meisten dieser Gemählde sind sehr schön von Farben, sonst aber sowol in Erfindung, als Zeichnung und Haltung sehr barbarisch. Indessen ist es doch Schade, daß sich nicht jemand die Mühe gegeben, die in alten Kirchen noch übrigen Mahlereyen dieser Art, in Absicht auf die Geschichte der Kunst jener Zeiten, in Betrachtung zu nehmen, die besten davon abzuzeichnen, und zu illuminiren. Seit ohngefehr 250 Jahren ist sie ganz in Abgang gekommen. Das Verfahren und die Handgriffe dieser Art zu mahlen, beschreibet der Abt Pernetti ausführlich.*)

Die Glasmahlerey scheinet auch den Alten bekannt gewesen zu seyn. Ich erinnere mich irgendwo gelesen zu haben, daß ein gewisser Senator Buonarotti Anmerkungen über verschiedene Fragmente alter Glasmahlereyen herausgegeben.

* *

Zur eigentlichen Theorie des Glasmahlens gehören: A. F. Proefkundige Verhandeling over het Glas-Schilderen, s'Grafenh. 1744. 8. — L'art de la Peinture sur verre . . ., . par Mr. (Pierre) le Vieil, in dem 17ten B. der Arts et Métiers de l'Acad. Roy. des Sciences, Par. 1761 u. f. fol. besonders abgedruckt 1774. f. mit 13 Kupfertafeln; deutsch,

*) Dictionaire portatif de peinture etc.

deutsch, Nürnb. 1780. 4. 2 Th. — Auch handeln davon noch, gelegentlich, Felibien, in seinen Princ. de l'Architect. de la Sculpt. et de la Peinture . . . Par. 1690. 4. S. 244 u. f. — Sturm, in einer seiner kleinen Schriften, u. a. m. — Ferner gehört zu einer gewissen Art von Glasmahlerey die kleine Schrift: Moyen de devenir peintre en trois heures . . . Par. 1755. 16. Amst. 1766. 12. deutsch, Halle 1778. 8. u. bey H. Prangens Schule der Mahlerey, Halle 1782. 8. von dem Mahler Vispre. — Ueber eine neue Art, auf Glas zu mahlen, erfunden von Jouffroy, s. die Bibl. der schönen Wissensch. B. 5. S. 384. — Der von Hrn. Sulzer angeführte Pernetty handelt theoretisch ein wenig unverständlich, und historisch höchst falsch und seichte von der Sache. — —

Daß die Glasmahlerey, im weitesten Umfange betrachtet, wenigstens vor dem 12ten Jahrhundert Statt gefunden, erhellt aus dem, von Hrn. S. erwähnten, Werke des Bonarotti, das eigentlich folgenden Titel hat: Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi, di vetro, ornati di figure, trovati ne' cimeterj di Roma . . . . Fir. 1716. wirklich; das gefundene Fragment stellt den Herkules, wie er durch die Göttinn der Weisheit in den Aufenthalt der Götter geführt wird, dar; und wenn ich mich nicht irre: so finden sich auch in der Raccolta e spiegazione delle sculture e pitture sagre, estratte da' cimeterj di Roma, da Giov. Bottari, Rom. 1736-1746. f. 3 B. so wie in den Antiquit. Middlet. . . . Lond. 1745. 4. einige dahin gehörige Nachrichten; aber, wie weit sie in das, was man gewöhnlich Alterthum nennt, hinauf reicht, läßt sich daraus noch nicht folgern; denn jene Fragmente sind wohl nicht älter, als die ersten christlichen Jahrhunderte. — Auch so gänzlich in Abgang, seit ungefähr 250 Jahren, ist sie nicht gekommen; dieses beweisen die letztern Nahmen der folgenden, als Glasmahler, bekannten Künstler: Arnold Hort (ein Holländer, heißt bey Hrn. Füeßli, wohl mit Unrecht, Erfinder des Glasmahlens; nicht einmahl eigentlicher Wiederhersteller kann er heißen, denn aus einem Briefe des Abt Gaspert von Tegernse in Pezens Thes. Anec. nov. B. V. c. 123. erhellt, daß mit Ausgang des zehnten, oder mit Anfange des eilften Jahrhunderts, Glasmahlerey in Deutschland getrieben worden; und in Frankreich (s. hist. litt. de la Fr. B. 9. S. 221) finden sich gegenwärtig noch die Bildnisse des H. Bernard, des Grafen und der Gräfinn von Braine, und des Suger, aus dem 12ten Jahrhundert. — Als Schüler und Zeitgenossen von dem erwähnten Künstler werden genannt: Theod. Jac. Felbert, Theod. Staß, John Ack, Cornelius van Herzogenbusch, Cornelius von Dalen, Jodoc. Veregius. — Albr. Dürer († 1528. Auch dieser große Mann wird unter die Vervollkommener dieser Kunst gesetzt.) — Guill. de Marseille, gen. Priorino Francioso, und M. Claude, genannt Francese (1530) — Gontier, Limard und Madrain (1550) Lor. van Kool (1550) Bern. v. Orley († 1560) Walther und Theodor Crabeth (1560) Jos. Maurer († 1580) Cl. Henriet (1596) Elzheimer (Bruder des bekannten Mahlers 1610) Jac. Floris (1610) Cornel. Keffens († 1618) Pierre Mathieu (1620) Jelle Reiners (1620) Pierre Tacheron (1622) Pet. Kouwhoorn (1630) John von Bronkhorst (1640) Jacq. de Parrois (1660) Georg Guttenberger († 1670) Abrah. von Dieppenbeck († 1675) Will. Price (1696) Desangives — Nic. Besserer und Dan. Voelkert (suchten um die Mitte dieses Jahrhunderts die Kunst der Glasmahlerey zu Augsburg wieder hervor; allein sie scheinen nichts, als den guten Willen dazu gehabt zu haben.) — Wolfg. Baumgärtner († 1761) — Jouffroy (S. Bibl. der sch. Wissensch. 5. 384) — Jarvas (der Beschreibung nach soll seine, in einer Kapelle zu London anfangene, jetzt noch nicht vollendete Auferstehung Christi alles übertreffen, was von solchen Arbeiten, bis jetzt, nur sich hat denken lassen. — —

Von der Geschichte der Glasmahlerey handeln folgende Werke: L'origine de l'art de la peinture sur verre, Par.

1693. 12. — Ein Aufsatz in dem 2ten Stück des Würtembergischen Repertoriums, und im 16ten Heft, S. 232 der Meuselschen Hefte.

Gleichniß.

(Redende Künste.)

Es ist anderswo *) angemerkt worden, daß das Gleichniß ein ausgezeichnetes Bild der Rede sey, dem das Gegenbild zur Seite gesetzt wird, damit dieses durch jenes mit ästhetischer Kraft gefaßt werde. Demnach kann alles, was dort von den Bildern der Rede, ihrem Nutzen und ihrer Erfindung gesagt worden ist, auch auf das Gleichniß angewendet werden. Gegen die bloße Vergleichung, verhält es sich wie die Allegorie gegen die Metapher. Die Vergleichung nennet das Bild, oder bezeichnet es sehr flüchtig, und setzet in demselben Redesatz das Gegenbild gleich darneben. Wenn man von einem Verwundeten sagte: das Blut floß über seinen weißen Schenkel, wie Purpur, womit Elfenbein gefärbet ist; so ist dieses eine bloße Vergleichung. Auf die Art aber, wie Homer **) dieses Bild ausmahlet, wird es zum Gleichniß. „Wie wenn eine Frau aus Phrygien oder Carien das Elfenbein mit Purpur gefärbet hat, um ein zierliches Pferdegebiß daraus zu verfertigen; sie verwahret es in ihrem innersten Zimmer, und obgleich mancher Ritter es zu besitzen wünschet, so wird es als ein Juweel für einen König aufbehalten, dem Pferde zum Schmuk und dem Reuter zur Ehre. So floß, o Menelaus, das Blut von deinem wolgebildeten Schenkel über die Waden bis auf die schönen Knöchel herunter" Hier wird das Bild umständlicher ausgezeichnet, damit die Aufmerksamkeit sich darauf verweile und der Leser dasselbe völlig ins Gesicht fasse, hernach aber die Beschaffenheit des Gegenbildes darin, als in einem Spiegel, mit Lebhaftigkeit erkenne. Der Grieche, der dieses las, mußte sich dabey ein Gebiß vorstellen, das durch die Feinheit der Form, und durch die Schönheit der Farben, in seiner Art für ein Kleinod zu halten war, dergleichen nur Könige hätten. Mit diesem Bilde wird nun der wolgestaltete, aber nun mit Blut umflossene Schenkel und Fuß des Helden verglichen; dadurch bekam der Leser die lebhafteste Vorstellung der Sache, die der Dichter unmittelbar zu mahlen sich nicht getrauet hatte.

*) S. Artikel Bild.

**) Il. IV. 141 u. ff.

Damit wir hier nicht in unnöthige Weitläuftigkeit gerathen, wollen wir alles das voraussetzen, was von der Beschaffenheit und Erfindung der Bilder, und von der Absicht und der Würkung der Vergleichungen, in andern Artikeln angemerkt worden ist.*) Also wird hier die Betrachtung blos auf die Ausführung der Vergleichung eingeschränkt.

Vergleichungen werden sowol in der gemeinen Rede, als in allen Gattungen des kunstmäßigen Vortrages derselben vielfältig, und mit großem Nutzen gebraucht. Der Hang seine Vorstellungen durch Aufsuchung ähnlicher Fälle deutlicher oder lebhafter zu machen, ist dem menschlichen Genie angebohren. So oft wir in einem ruhigen Gemüthszustand uns bestreben, einen Gegenstand recht deutlich oder sehr lebhaft zu erkennen, bedienen wir uns des Hülfsmittels der Vergleichung. Was hierüber anzumerken ist, wird als bekannt angenommen. Für diesen besondern Artikel entsteht also die Frage, wenn und in was für Fällen wir die Vergleichung auszuführen und dadurch zum Gleichniß zu erheben geneigt seyn, und wie die

*) S. Bild; Vergleichung.

die Ausführung der Vergleichung geschehen könne.

Da das Gleichniß eine ausgeführte Vergleichung ist, so setzet es einen solchen Zustand des Gemüths voraus, der uns erlaubet, bey Betrachtung eines Gegenstandes zu verweilen, und einen Gegenstand, den wir nicht nur überhaupt, sondern auch in seinen besondern Theilen genau und deutlich, oder doch sehr lebhaft zu fassen wünschen. Aber da, wo man mit seinen Vorstellungen forteilet, wo mehr zu thun als zu betrachten ist, wo man mehr zu fühlen als zu sehen hat, da pflegt man selten seine Begriffe durch Vergleichungen klarer und lebhafter zu machen, viel weniger sich bey denselben aufzuhalten. Wer am Ufer des Meeres die vom Sturm aufgebrachten und über einander rollenden Wellen ruhig ansieht, der kann Betrachtungen darüber anstellen; wer sich aber alsdenn auf dem Meer selbst befindet, ist blos damit beschäfftiget, wie er sicher durch diese Wellen hindurch fahren könne; ihm bleibt keine Zeit zur Betrachtung übrig.

Hieraus läßt sich abnehmen, in was für Fällen das Gleichniß sowol von dem Redner, als von dem Dichter natürlicher Weise angebracht werde. Die redende Person muß in einem Gemüthszustand seyn, in welchem das Bestreben, die vorkommenden Gegenstände ausführlich mit Deutlichkeit oder Lebhaftigkeit zu fassen, natürlich ist; und der Gegenstand selbst muß interessant oder wichtig seyn. Da in keinem andern Fall die Lust zu Vergleichungen entsteht, so würden auch in Werken redender Künste die angebrachten Gleichnisse, außer den bemeldten Fällen, unnatürlich und widrig seyn.

Das Bestreben einer Vorstellung durch Vergleichung aufzuhelfen, kann einen doppelten Grund haben: entweder entsteht es blos aus der Begierde den Gegenstand vermittelst eines leicht zu übersehenden Bildes besser zu fassen, und dem abstrakten Gedanken eine körperliche Gestalt zu geben, an welcher man ihn anschauend erkenne; oder man will ihn gern lebhafter empfinden, um den Eindruk, den er auf uns macht, zu verstärken, und ihn völlig zu genießen. Im ersten Fall entstehen die unterrichtenden Gleichnisse, derer sich die Redner in dem lehrenden Vortrag bedienen; sie haben die Würkung der ausführlichen Beyspiele; erleichtern die deutliche Vorstellung der Sachen; oder helfen uns, daß wir uns in den rechten Gesichtspunkt stellen, aus welchem die Sachen, die wir genau zu betrachten haben, müssen angesehen werden; legen das, was blos im Verstande lag, und demselben leicht wieder entwischen könnte, in die Einbildungskraft, die es dann durch Hülfe der sinnlichen Bilder, deren man sich leicht erinnert, unvergeßlich besitzt. Von dieser Art ist folgendes Gleichniß, wodurch ein römischer Philosoph seine Gedanken von der Fürtrefflichkeit der philosophischen Schriften des Panätius erläutert. „Gleichwie sich kein Mahler gefunden, der sich getrauet hätte, die vom Apelles angefangene Venus fertig zu machen, indem die Schönheit des Gesichts jedem die Hoffnung benahm, die übrigen Theile des Leibes auf eine ähnliche Art zu vollenden; so hat auch Niemand das, was Panätius in seinen Schriften unausgeführt gelassen, wegen der Fürtrefflichkeit dessen, was schon vorhanden war, auszuführen unternommen." *)

Der zweyte Fall hat da statt, wo ein Gegenstand vorkömmt, der uns lebhaft rühret, es sey daß er eine vergnügte oder beunruhigende Empfindung erweket; denn da entstehet allemal die Begierde, solchen Gegenstand

*) Cic. Offic. III. 2.

stand mit völliger Lebhaftigkeit zu empfinden, und sich bey dieser Empfindung zu verweilen. Beydes kömmt sowol in der epischen, als in der lyrischen Dichtkunst, auch in einigen Reden gar oft vor. Man empfindet sehr klar, wie das vorher aus der Ilias angeführte Gleichniß entstanden ist. Der Dichter sah in seiner Phantasie, wie dem verwundeten Menelaus das Blut über den entblößten Schenkel bis auf die Ferse herunter floß. Sowol die schöne Gestalt des Helden, als das herunterfliessende Blut wird ein Gegenstand, auf dem er sich zu verweilen wünschet, weil sie ihn in eine sanfte Empfindung setzten. Indem er sich auf diesem Gegenstande verweilet, erwekt sowol die schöne Bildung des verwundeten Gliedes, als das herabrinnende Blut, das Bild, welches er zur Vergleichung anwendet. So entsteht das Gleichniß, so oft wir den Eindruk, den die besondere Beschaffenheit eines Gegenstandes auf uns macht, gerne durch eine noch lebhaftere Vorstellung desselben zu unterhalten und zu vermehren wünschen.

Man gebe nur Achtung, wie die Phantasie, so oft man uns etwas Interessantes erzählt, beschäfftiget ist, sich jeden Umstand auf das lebhafteste vorzumahlen, und wie sie zu dem Ende überall die hellesten Bilder aufsucht, vermittelst welcher sie sich diese Vorstellung erleichtert. Man thut es nicht blos bey Gegenständen, die vergnügte Empfindungen erweken, sondern auch bey traurigen, so gar bisweilen bey schmerzhaften. Denn wir lieben uns in die lebhaften Empfindungen andrer zu setzen, auch alsdann, wenn sie unangenehm sind.

So wünschen wir die interessanten Situationen, darin wir andre sehen, uns recht lebhaft vorstellen zu können, und suchen alles hervor, was uns dieses erleichtert. So fand Bodmer den Zustand der Brüder Josephs, in dem Augenblik, da Josephs Becher in Benjamins Kornsak entdekt wurde, so sehr interessant, daß er sich bey diesem Gegenstande nicht nur verweilet, sondern das Bestreben äußert sich die lebhafteste Vorstellung davon zu machen, wie der betäubende Schreken alle Brüder auf einmal befallen; hieraus entstund denn dieses schöne Gleichniß:

Wie der Blitz des elektrischen Drats den Körper der Menschen
Plötzlich durchfährt und die Sinnen betäubt; wie er schnell von dem ersten
Zu dem folgenden fortgeht, und alle durchfährt und betäubet:
Also durchfuhr der Schlag von Zophnats gefundenem Becher
Benjamins Busen, bey dem er sich fand, und auf einmal die Herzen
Seiner Brüder: er schlug auf ihr aller inwendigste Sinnen. *)

So fand auch Homer die Scene, da Ulysses mit einem glühenden Pfahl dem Cyklopen das Auge ausbrennt, so interessant, daß er sich jeden Umstand derselben auf das Lebhafteste vorzustellen bestrebte. Wie ein äusserst neugieriger Zuschauer nähert er sich derselben, so weit er kann, damit ihm gar nichts davon entgehe. Nun sieht er, wie die Männer die glühende Spitze des Pfahls auf das Auge des Riesen setzen, und schnell wie einen Bohrer herumdrehen; dieses mahlt er durch ein Gleichniß. Dann höret er das Zischen, das die Gluth in dem feuchten Auge verursachet. Dieser Umstand rührt ihn wieder besonders und bringt ihm das Zischen zu Sinne, welches ein in kaltem Wasser abgelöschtes glühendes Eisen verursachet; daher entsteht das zweyte Gleichniß. „Wie eine Axt oder Schaufel, die der Schmidt zum Härten ins kalte Wasser tauchet (denn davon bekömmt das Eisen seine Stärke): so zischete und brausete das Auge des Cyklopen, als es von

*) Jacob, II. Gesang.

von der Spitze des Olivenpfahles berührt wurde.*)

Auch in der lyrischen Dichtkunst liebet der Dichter bisweilen sich auf dem Gegenstande zu verweilen. Wo die Begeisterung sehr lebhaft ist, da geht das Gleichniß leicht in die Allegorie über; aber bey etwas gemäßigter Empfindung erscheinet es in seiner eigenen Gestalt. Wenn der Dichter den Gegenstand seiner Empfindung schildert, so wird es ihm natürlich; denn nirgend verweilet man sich lieber, als auf einem Gegenstande zärtlicher Empfindungen. Das hohe Lied Salomonis zeiget einen großen Reichthum desselben. Auch da, wo die Empfindung selbst, oder der Zustand des empfindenden Herzens geschildert wird, geräth man sehr natürlich auf ausgeführte Vergleichungen. Wenn der Dichter des 133ten Psalms das Vergnügen besinget, das die brüderliche Eintracht in seinem Gemüth erwekt, bedienet er sich der angenehmsten Bilder, um seine Empfindung recht lebhaft zu schildern. Diese, zur Lebhaftigkeit der Vorstellung dienenden, Gleichnisse setzen allemal eine etwas erhitzte Phantasie voraus, die von dem Gegenstande stark gerührt, sogleich ähnliche Bilder entdeket, die ihr das Verweilen auf dem Gegenstand erleichtern.

Aus dieser Lust, sich auf dem Gegenstande zu verweilen und ihn recht völlig zu genießen, entsteht eben die Ausführlichkeit der Vergleichung, wodurch sie zum Gleichniß wird. Dieses setzt also allemal, wie schon oben angemerkt worden, einen etwas ruhigen Zustand des Gemüthes voraus, darin man das, was man sieht, recht genießen will. Wenn aber der Mensch in Umständen ist, wo er nicht Zeit hat zu betrachten, sondern würksam und handelnd seyn muß, wo er Entschließungen zu fassen und sie auszuführen hat, wo sein Geist in Geschäffte verwikelt ist, da hat keine Betrachtung, kein Genuß der angenehmen oder unangenehmen Gegenstände statt. Wer bey auszuführenden Geschäfften, da er sich würksam zu zeigen hat, sich bey vorkommenden Gegenständen der Betrachtung aufhalten wollte, der würde, so wie der, welcher moralisirt, wo er handeln soll, sich als einen schwachen Kopf und als einen Thoren zeigen.

Daher kömmt es also, daß der epische Dichter, wenn er die handelnden Personen redend einführt, ihnen da, wo sie in Ausführung der Geschäffte begriffen sind, weder Gleichnisse, noch irgend andre den Fortgang der Handlung unterbrechende Reden in den Mund legen kann; und daß im Drama das Gleichniß nicht vorkommen kann, es sey denn in ruhigern Scenen, da die Handlung stille steht und die Personen die Lage der Sachen mit einiger Ruhe übersehen; wo das Herz ruhig, und die Phantasie erhitzt ist. Ueberhaupt hemmet jeder unruhige Gemüthszustand die Betrachtung.

Wer diese, in der Natur selbst gegründete, Anmerkung wol überlegt, der wird nie in den Fehler verfallen, zur Unzeit Gleichnisse anzubringen. Es zeiget einen gänzlichen Mangel der Beurtheilung, wenn man bey sehr lebhaften Scenen, da es blos darum zu thun ist, zu sehen, wie die Menschen handeln, und wie sie sich betragen werden, die Aufmerksamkeit auf einmal von dem, was geschehen soll, ablenket, und die Phantasie mit Gemählden unterhält. Wo sich Leidenschaften von der heftigen Art äußern, da werden die Gegenstände der Phantasie unmerkbar; ja so gar die äußern Sinnen verlieren alsdenn ihre Kraft zu rühren. Wer von Zorn oder Furcht, oder von irgend einer andern stark würkenden Leidenschaft ergriffen wird, der hört und sieht nichts; um so viel weniger wird

*) Odyss. L. IX. vs. 391. u. ff.

wird er sich mit Bildern der Phantasie unterhalten.

Dieses sey von dem Zustande der redenden Person in Absicht auf den Ort, wo die Gleichnisse natürlich oder unnatürlich werden, gesagt.

Nur eine einzige Nebenanmerkung wollen wir hinzufügen. Man hat verschiedentlich als etwas besonderes angemerkt, daß Homer im ersten Buche der Ilias, und so gar in den drey ersten Büchern der Odyssee sich der Gleichnisse enthalten hat, die hernach so häufig vorkommen. Es läßt sich hiervon ein ganz natürlicher Grund angeben, der aus der vorher gemachten Anmerkung fließt, daß das Gleichniß alsdann natürlicher Weise entsteht, wenn das Herz etwas ruhig, hingegen die Phantasie erhitzt ist. Diese Erhitzung der Phantasie geschieht allmählig, ein gesetzter Kopf wird nicht sogleich erhitzt, er muß vorher seinen Gegenstand eine Zeitlang behandelt, und das Interessante desselben recht empfunden haben. Je mehr Ueberlegung ein Mensch hat, je langsamer geht es mit dieser Erhitzung zu. Hiezu kömmt noch der andre Umstand, daß im Anfange der Handlung die Neugierde, die Scene völlig eröffnet und die Handlung bis auf einen gewissen Punkt fortgerükt zu sehen, dem Geiste den ruhigen Genuß der Gegenstände nicht erlaubet. Wenn uns auf einmal eine Menge in lebhafter Handlung begriffene Menschen vor Augen kämen, so wäre im Anfang die Neugierde, zu wissen, was sie vorhaben, und wie weit etwa der Handel gekommen ist, zu groß, als daß wir einen oder den andern derselben besonders ins Gesicht fassen, oder seine Physionomie beobachten könnten. Aber alsdenn, wenn die erste Neugierde etwas befriediget ist, werden wir ruhigere Zuschauer. Also wäre es würklich unnatürlich, wenn uns der epische Dichter gleich anfänglich, ehe wir an dem Orte stehen, von welchem wir der Handlung etwas ruhig zusehen können, und ehe die Phantasie Zeit gehabt sich zu erhitzen, mit so besonders gezeichneten kleinen Gemählden, wie die Gleichnisse sind, aufhalten wollte.

Nun ist noch ein andrer Umstand in Betrachtung zu nehmen; denn wenn gleich die redende Person sich in der Gemüthslage befindet, da man Vergleichungen zu machen pfleget, so stehen sie darum nicht allemal am rechten Ort. Es ist vorher angemerkt worden, daß der Gegenstand, den man vermittelst einer Vergleichung sehr deutlich zu fassen, oder sehr lebhaft zu empfinden wünschet, interessant seyn müsse. Dieses ist ein wichtiger Punkt in Absicht auf den Gebrauch der Gleichnisse. Schwache Köpfe finden bisweilen die unbeträchtlichsten Dinge, die keinen verständigen Menschen aufmerksam machen, sehr interessant; sie mahlen uns mit der größten Aufmerksamkeit Gegenstände, über welche unser Auge gern flüchtig hinglitschen möchte. Also muß der Redner, wie der Dichter, wol überlegen, ob es wol der Mühe werth sey, einen Gegenstand durch das Gleichniß dem Verstande deutlich oder der Phantasie lebhaft vorzumahlen.

Hierüber lassen sich keine Regeln geben; es kömmt dabey schlechterdings auf die Urtheilskraft des Redners oder Dichters an. Ist diese männlich und stark, so wird er nur solche Gegenstände durch Gleichnisse ausmahlen, die jedem verständigen Menschen interessant sind; wo eine feurige Phantasie den ganzen Kopf beherrscht, der Verstand aber schwach ist, da werden häufig Gleichnisse erscheinen, wo kein Verständiger sie erwartet, und wo er sie lieber übergeht. Ueberhaupt ist es eine längst gemachte und gründliche Anmerkung, daß die Gleichnisse nur als eine feine

Würze sparsam zu brauchen seyen. Sie gehen doch allemal auf einzele Vorstellungen, deren besondere Betrachtung den Faden der Hauptvorstellung etwas unterbricht. Sollte dieses zu oft geschehen, so würde die Einheit der Hauptvorstellung zu sehr darunter leiden.

Der Redner ziehe aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß er im unterrichtenden Vortrage sich aller erläuternden Gleichnisse enthalten solle, außer da, wo er Hauptbegriffe oder Hauptsätze, die ohne ähnliche Fälle nicht deutlich genug erkennt, oder nicht schnell genug gefaßt, noch dem Gedächtniß lebhaft genug eingeprägt werden, vorzutragen hat. Er brauche sie hauptsächlich da, wo es wichtig ist, daß der Zuhörer die Vorstellungen nicht nur mit großer Klarheit fasse, sondern sich durch Verweilen darauf vollkommen damit bekannt mache; vornehmlich bey solchen Sätzen, die dem anschauenden Erkenntniß durch ausführliche Bilder einleuchtend seyn sollen.

Der Dichter und auch der Redner, der durch lebhafte Gleichnisse stärker rühren will, überlege wol, ob es natürlich ist, daß er, oder daß die Person, die er redend einführet, sich itzt auf dem Gegenstande verweile, um den Eindruk davon völlig zu geniessen, und ob der Gegenstand selbst wichtig genug ist, die Empfindung eine Zeitlang zu beschäfftigen.

Auch die Art, das Gleichniß vorzutragen und zu behandeln, verdienet eine nähere Betrachtung. Der Ausdruk, die Schreibart und der Ton sind dabey wichtige Sachen, obgleich die Kunstrichter wenig darüber angemerkt haben. Der Ton des Vortrages macht das Gleichniß zum poetischen, oder blos oratorischen Gleichniß. Es ist leicht, die wichtigsten Grundbegriffe hierüber zu entdeken. Man darf zu dem Ende nur auf den Ursprung und die Absicht der Gleichnisse zurük gehen.

Das erläuternde Gleichniß hat eine größere Deutlichkeit und eine ganz genaue, aber sinnliche Bestimmung der Vorstellung zur Absicht; darum erfodert es einen sehr einfachen und natürlichen Ausdruk in dem unterrichtenden Tone, der blos auf den Verstand würkt und die Empfindung in völliger Ruhe läßt. Es kömmt dabey mehr auf eine genaue Zeichnung, als auf das Colorit an. Man zeiget dem Zuhörer jeden Theil des Bildes gleichsam mit dem Finger, damit er es in der größten Deutlichkeit fasse; doch läßt man ihn von dem Bilde nichts sehen, als was zur Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde gehört. Von dieser Art ist folgendes Gleichniß, womit Epiktet einem angehenden Philosophen die wichtige Lehre fühlbar machen will, daß er das, was er gelernt hat, nicht prahlerisch vor andern auskramen, sondern in der Stille zu seinem wahren Nutzen anwenden soll. „Die Schaafe, indem sie wiederkauen, speyen das genossene Futter nicht wieder aus, um dem Schäfer zu zeigen, daß sie gut geweidet haben; sondern sie verdauen unbemerkt; und begnügen sich damit, daß sie die Wolle und die Milch, als die Würkung der guten Nahrung, zeigen. Also sollst du bey Unwissenden mit dem Gelernten nicht prahlen, sondern nur die Werke, die daraus entstehen, zeigen." *)

Eine ganz andre Beschaffenheit hat es mit den Gleichnissen, welche die Lebhaftigkeit der Vorstellung zum Zwek haben. Denn dadurch würken sie auf die Empfindung, deren Gattung, Schattirung und Stärke man wol zu überlegen hat, damit in dem Vortrage des Gleichnisses alles damit übereinstimme. Denn jede

*) Enchir. C. XLII.

jede Empfindung hat ihren eigenen Ton; einige sind heftig, andre zärtlich und sanft, einige vergnügt, andre traurig. Wie nun das Bild zum Gleichniß auf das genaueste mit der Art der Empfindung übereinkommen muß, so soll auch der Ausdruk und Ton desselben ihr angemessen seyn. Wenn Klopstok uns recht in die Empfindung setzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jesu gewesen, da sie den am Oelberge schlafenden Johannes betrachten, so bedienet er sich dieses Gleichnisses:

Also stehen drey Brüder um eine geliebteste Schwester
Zärtlich herum, wenn sie auf weich verbreiteten Blumen
Unbesorgt schläft, und in blühender Jugend Unsterblichen gleichet.
Ach sie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater
Seiner Tugenden Ende sich naht. Ihr dieses zu sagen
Kamen die Brüder; allein sie sahen sie schlummern und schwiegen.*)

Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und genießen sollen, von zärtlich trauriger Art ist, so ist nicht nur das Bild selbst vollkommen in dieser Art, sondern auch der Ausdruk und der Ton; alles bis auf die kleinesten Nebenbegriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verses ist zärtlich und traurig. Hingegen da, wo eben dieser große Dichter uns die schrekliche Unruhe will empfinden machen, die Kaiphas von dem, ihm von Satan eingehauchten, Traum gehabt hat, ist nicht blos das Bild der Vergleichung, sondern auch der Ausdruk und der Ton erschreklich.**)

In der Behandlung unterscheiden sich diese Gleichnisse von den erläuternden auch dadurch, daß nicht jeder Nebenbegriff in dem Bilde bedeutend seyn darf. Da es hier nicht auf Unterricht, sondern auf Rührung ankömmt, so ist darin alles gut, was die Art der Empfindung unterstützet, wenn es gleich zur Aehnlichkeit nichts beyträgt. Das Gleichniß, das Klopstok braucht, die Wuth der Sadducäer gegen den Philo lebhaft zu schildern,*) enthält verschiedene kleine Umstände, die nichts zur Aehnlichkeit beytragen, sondern nur überhaupt dienen, den schrekhaften Eindruk zu unterstützen. In allen solchen Fällen ist es vortheilhaft, das Bild nicht nur genau auszumahlen, sondern es der Phantasie so vorzuhalten, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Gesichte verliert. Denn da es hier blos darum zu thun ist, daß die sich schon äußernde Empfindung unterstützt werde, so muß das hiezu dienliche Bild so nahe vors Gesicht gebracht werden, daß man es zu sehen glaubt. Dieses aber kann nicht anders, als durch Bezeichnung der kleinesten Umstände geschehen. In dem so eben erwähnten Fall, wenn der Dichter gesagt hat:

— Ihn sahn die Saducäer, und standen
Gegen Philo mit Ungestüm auf.

so entsteht bey dem Leser die Erwartung einer fürchterlichen Scene. Itzt ist es dem Dichter nur darum zu thun, daß die Phantasie ein fürchterliches Stürmen vor sich sehe, damit die Empfindung lebhaft werde. Ohne sich ängstlich um völlige Aehnlichkeit zu bekümmern, sucht er nur etwas, wodurch die Empfindung der Furcht unterhalten wird, weil dieses seine Hauptabsicht ist. Darum beschreibet er uns folgende Scene, die uns nothwendig in diese Empfindung setzen muß, wenn wir sie nur nahe vor uns haben.

— Wie

*) Messias IV Gesang.
**) im Anfange des IV Gesangs.

*) Messias IV Gesang.

— Wie tief in der Feldschlacht
Kriegrische Rosse vorm eisernen Wagen sich zügellos heben,
Wenn die klingende Lanze daher bebt, dem rufenden Feldherrn,
Den sie zogen, den Tod trägt, und unter sie ihn blutathmend
Stürzt. Sie wiehern hoch her, und drohn mit funkelnden Augen,
Stampfen die Erde, die bebet, und hauchen dem Sturmw...d entgegen.

Dadurch befinden wir uns plötzlich mitten in einem fürchterlichen Auftritt, aus dem wir uns durch die Flucht zu retten wünschen. Dieses ist eben der Zustand, in den uns der Dichter versetzen wollte, damit er in uns den Abscheu gegen die wüthenden Sadducäer erweken möchte, die w.r itzt, als die Urheber dieser Furcht ansehen.

Die Gleichnisse also, welche eine leidenschaftliche Empfindung zu unterstützen dienen, sind um so viel würksamer, je mehr die Aufmerksamkeit blos auf das Bild geheftet wird. Deßwegen werden sie von dem Dichter insgemein so vorgetragen, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Gesichte verliert, damit die Lebhaftigkeit der Empfindung durch nichts unterbrochen werde; und durch diesen besondern Vortrag nähern sie sich in etwas der Allegorie, die auch das Gegenbild nicht neben sich hat, und werden um so viel lebhafter.

Es ließe sich über die verschiedenen Formen und über die Ausbildung der Gleichnisse noch viel sagen; man muß es aber dem Geschmak und dem Urtheile des Dichters überlassen. Wer indessen eine ausführliche Theorie der Gleichnisse verlangt, der wird in Breitingers critischer Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse [a]) einen reichen Vorrath hiezu dienlicher Anmerkungen finden. Von dem Werthe der zum Gleichniß zu wählenden Bilder selbst, und ihren verschiedenen Würkungen, wird in dem Artikel Vergleichung das Nothwendige vorkommen.

a) Zürich 1740. 8.

* *

Nächst dem von Hrn. Sulzer angeführten Schriftsteller, handeln gelegentlich vom Gleichniß, unter andern, Racine, in seinen reflexions sur la poesie, im 1ten Th. S. 103. Oeuvr. T. 3. Par. 1747. 12. — Condillac, im 4ten Kap. des 2ten Buches S. 234. des 2ten Th. seines Unterrichtes aller Wissenschaften. — Haen, in den Elem. of Crit. B. 2. S. 183. Ausgabe von 1769. — Priestley, in seinen Vorlesungen, S. 173. d. Uebers. — Blair, in der 17ten seiner Lectures, S. 341. — Auch in Mich. Conr. Curtius kritischen Abhandlungen, Hannover 1760. 8. findet sich eine von den Gleichnissen . . . . in der Dichtkunst, und deren poetischem Gebrauche. — —

Glied.

(Schöne Künste.)

Ein kleiner unabsonderlicher, aber für sich merkbarer, Theil eines Ganzen; oder ein solcher Theil, der zwar durch seine eigene Form sich von andern unterscheidet, aber außer seinem Zusammenhange mit dem Ganzen, oder für sich, nichts bestimmtes ausmacht. Ein Ganzes kann Theile von verschiedener Art haben. Denn es können einige so beschaffen seyn, daß sie vom Ganzen abgerissen, für sich noch ein Ganzes ausmachen. So ist ein einzeles Haus ein Theil einer Stadt, ein Zimmer ein Theil eines Hauses, eine Periode ein Theil der Rede. Wenn aber der abgerissene Theil für sich nichts Vollendetes ausmacht, so ist er ein Glied des Ganzen. Von dieser Art ist ein Finger, eine Hand, die erst alsdenn etwas bestimmtes sind, wenn sie in der Verbindung mit

mit dem Ganzen stehen. So ist eine Sylbe ein Glied eines Worts; und der Theil der Rede, der keinen vollendeten Sinn hat, sondern nur einen Theil desselben enthält, ist ein Glied der Periode. In dem Gesang ist eine Periode, die sich mit einer Cadenz schließt, ein für sich bestehender Theil, die einzeln Tonfüße und kleinern Einschnitte sind Glieder desselben. Im Tanz ist eine ganze Figur ein Hauptttheil, einzele Schritte aber sind die Glieder desselben.

Vermittelst der Glieder unterscheiden sich die Theile eines Ganzen von einander, und erweken dadurch die Empfindung des Mannigfaltigen in Einem, und der Verhältnisse der Theile. Gegenstände, welche die Sinnen und die Phantasie beschäfftigen, können ohne diese Mannigfaltigkeit der Theile und Glieder nicht gefallen, weil sie außer dem nichts an sich haben, das unsre Aufmerksamkeit reizen könnte. Das durchaus Einförmige, das wie eine gerade Linie keine würklichen, sondern blos eingebildete Theile hat, kann nicht gefallen. Ein dunkles Gefühl der Nothwendigkeit der Glieder in dergleichen Gegenständen, hat sie ohne Vorsatz und Ueberlegung in alle menschliche Werke gebracht, die Gegenstände des Geschmaks seyn können. In der Sprache, in den Gesängen und Tänzen der unwissendsten Völker, sind Glieder von mancherley Art entstanden; denn jeder Mensch fühlt, daß ein Gegenstand, der durchaus einerley ist, die Aufmerksamkeit nicht fest halten, folglich nicht lange gefallen könne.

Hieraus läßt sich begreifen, wie aus geschikter Zusammenfügung grösserer und kleinerer Glieder von verschiedener Art, in der Sprache, in dem Gesang, in Bewegung, in körperlichen Formen, ein wol geordnetes Ganzes entstehe, in welchem, wie in dem menschlichen Körper, Harmonie, Ordnung, Mannigfaltigkeit und angenehme Verhältnisse statt haben. Man muß es als eine Folge dieser Anmerkung ansehen, daß die Alten die Form des menschlichen Körpers, als das vollkommenste Muster der Gebäude, angegeben haben; denn sonst begreift man nicht, was für Gemeinschaft diese beyden Dinge mit einander haben.

Da aus der vollkommenen Zusammenordnung der Glieder des Körpers ein so schönes Ganzes entsteht, so kann man die Vollkommenheit dieser Form zum allgemeinen Muster aller Schönheit angeben. Die Harmonie der Sprache und des Gesanges entsteht aus ihren Gliedern eben so, wie die Harmonie der Figur aus den ihrigen. Aber der Ursprung der Schönheit, aus der Harmonie der Glieder, läßt sich unendlich leichter empfinden, als beschreiben. Der, welcher in allen Arten das Schöne der Phantasie erreichen will, muß die vollkommene Zusammensetzung der menschlichen Gestalt aus ihren Gliedern, die höchste uns bekannte Schönheit, so oft und so gründlich gefühlt haben, daß seine Einbildungskraft durch den allgemeinen darin herrschenden Geschmak geleitet wird. Wenn einer der alten griechischen Meister, welche die höchste Schönheit der Formen überall erreicht haben, oder wenn Raphael unter den Neuern, ihre Empfindungen hierüber der Welt mitgetheilt hätten, so wären wir vielleicht im Stande, die beste Zusammenfügung der Glieder zu beschreiben. Itzt können wir nur wenige Worte über diese geheimnißvolle Materie stammeln.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen müssen von mannigfaltiger Größe und von eben so mannigfaltiger Gestalt seyn; sie müssen von einander unterschieden und doch so unzer-

unzertrennlich an einander verbunden seyn, daß man nirgend kann stille stehen; man muß durch einen unwiderstehlichen, aber sanften Zwang genöthiget werden, von einem zum andern zu gehen, und im Ganzen muß kein Theil als einzeln erscheinen. Man muß Theile bemerken, und wenn man sie einzeln fassen will, müssen sie sich in der Masse des Ganzen verlieren. Alles muß so in einander geschlungen seyn, daß die Vorstellungskraft nirgendwo würklich ruhen, oder stille stehen kann, als bey der Betrachtung des Ganzen. Aber in der Verbindung selbst muß eben die Mannigfaltigkeit herrschen, als in den Gliedern. Sie müssen immer enge, kaum fühlbar, und doch von merklicher Würkung, aber von verschiedenen Graden seyn.

Nach dergleichen Gesetzen giebt der Redner seinen Perioden einen harmonischen Klang, wodurch das Ohr so gereizt wird, wie das Auge durch die schöne Form. Der Tonsetzer schlinget so seine Töne in einen, auch ohne Rüksicht auf den Ausdruk, schönen Gesang. Der Tänzer setzet aus seinen Elementen die schöne Bewegung zusammen; und nach eben denselben bringt der zeichnende und bildende Künstler nicht nur seine Formen hervor; sondern auch die Schönheit der Zusammensetzung und die Harmonie der Farben entstehen aus derselben Quelle.

Glieder.

(Baukunst.)

Sind die kleinern Theile, aus deren Zusammensetzung die Verzierung der Gebäude und der wesentlichen Theile derselben gehörigen Haupttheile, besonders die Gesimse, entstehen. Die verschiedenen kleinern und größern Theile, woraus der im Artikel Attisch abgezeichnete Säulenfuß zusammengesetzt ist, sind Glieder desselben.

Die Glieder sind für die Gesimse beynahe, was die Buchstaben für die Wörter sind: und wie aus wenig Buchstaben eine unzählbare Menge von Wörtern kann zusammengesetzt werden, so entstehet aus der verschiedenen Zusammensetzung der Glieder eine große Mannigfaltigkeit der Gesimse, Füße, und Kränze, wodurch sowol die verschiedenen Ordnungen sich von einander unterscheiden, als auch die Gebäude überhaupt ihren Charakter des Reichthums oder der Einfalt bekommen. Es ist nichts leichters, als unzähliche Arten von Kränzen und Gesimsen zu erfinden; aber sie in jedem Falle so zu erfinden, wie sie sich für das Gebäude und den besondern Theil desselben am besten schiken; ist das Werk eines ganz verständigen und einen guten Geschmak besitzenden Baumeisters.

Die Glieder sind in Ansehung ihrer Form von zweyerley Gattung, nämlich platt oder gebogen; und diese letztere sind entweder einwärts oder auswärts, das ist hohl oder bauchigt, oder halb auswärts und halb einwärts gebogen. Sie bekommen sowol nach der Verschiedenheit der Form, als nach der Größe, verschiedene Namen. In Ansehung der Größe werden sie in große, mittlere und kleine Glieder eingetheilt. Die, welche den sechsten Theil eines Models und darüber hoch oder breit sind, machen die Classe der großen Glieder aus; die, deren Höhe vom zwölften bis auf den sechsten Theil des Models steigen kann, gehören zu den mittlern; und die noch niedriger oder schmäler sind, als der zwölfee Theil des Models beträgt, sind die kleinen. Die gebräuchlichsten Glieder sind in folgenden Zeichnungen abgebildet:

Der Riemen.

Das Band.

Der Reif, oder Stab.

Der Pfuhl.

Der Wulst.

Die Hohlleiste.

Die Einziehung.

Die Rinnleiste.

Die Kehlleiste.

Die Sturzrinne.

Die Kranzleiste.

Hierüber ist noch anzumerken, daß einige Glieder nach dem Orte, wo sie angebracht werden, andre Namen bekommen. So wird das Glied, was hier, und überall, wo es zur Absonderung zwischen zwey andre Glieder gesetzt wird, der Riemen heißt, ein Ueberschlag genennt, wenn es das oberste Glied ist; und der Pfuhl, wenn er an dem Hals einer Säule oder eines Pfeilers ist, wird ein Ring genennt.

Die Zusammensetzung der Gesimse aus den verschiedenen Gliedern ist in der Baukunst nicht so genau bestimmt, daß nicht bald jeder Baumeister darin seinem eigenen Geschmak folgen sollte. Es ist aber leichte zu sehen, daß eine geschikte Vermischung kleiner und großer, platter und gebogener Glieder, das Werk des guten Geschmaks sey, und daß die im vorhergehenden Artikel gemachten Anmerkungen auch hier gelten. Die Hauptsache kömmt auf zwey Punkte an: darauf, daß die Menge der Glieder das Auge nicht verwirre; und daß in der Ordnung derselben, sowol in Ansehung der Form, als der Größe, eine gefäl-

gefällige Abwechslung beobachtet werde.

Zwey Glieder von einerley Art, oder von einerley Größe sollen nicht unmittelbar über einander liegen, und das Ganze, was aus der Zusammensetzung der Glieder entsteht, soll sich einigermaßen gruppiren. Man sollte kaum denken, wie sehr viel eine gute Zusammensetzung der Glieder zur Schönheit eines Gebäudes beyträgt; es ist aber kaum etwas, woraus der gute oder schlechte Geschmak des Baumeisters schneller zu erkennen ist, als dieses.

In den antiken Gebäuden der besten Zeit sind alle Glieder glatt, aber mit äußerstem Fleiß und der größten Nettigkeit gemacht. Hingegen in den spätern Zeiten sind die ausgebogenen Glieder häufig mit Laubwerk und anderm Schnitzwerk verzieret. Dieses scheinet, wenigstens an Außenseiten großer Gebäude, höchst unschiklich; weil man da, um das Gebäude im Ganzen zu übersehen, nie so nahe herantreten kann, daß solches Schnitzwerk in die Augen fallen könnte. Das Glatte ist allemal das Schiklichste.

Gothisch.

(Schöne Künste.)

Man bedienet sich dieses Beyworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmak anzudeuten; wiewol der Sinn des Ausdruks selten genau bestimmt wird. Fürnehmlich scheinet er eine Unschiklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältnisse, in sichtbaren Formen anzuzeigen; und ist daher entstanden, daß die Gothen, die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschikte Art nachgeahmt haben. Dieses würde jedem noch halb barbarischen Volke begegnen, das schnell zu Macht und Reichthum gelanget, eh' es Zeit gehabt hat, an die Cultur des Geschmaks zu denken. Also ist der gothische Geschmak den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmak eine hinlängliche Bildung bekommen hat. Es geht ganzen Völkern in diesem Stük, wie einzelen Menschen. Man mache einen, im niedrigen Stande gebohrnen und unter dem Pöbel aufgewachsenen, Menschen auf einmal groß und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in seinen Häusern und Gärten und in seiner Lebensart, die feinere Welt nachahmet, in allen diesen Dingen gothisch seyn. Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmak gemachter Aufwand auf Werke der Kunst, denen es nicht am Wesentlichen, auch nicht immer am Großen und Prächtigen, sondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Da dieser Mangel des Geschmaks sich auf vielerley Art zeigen kann, so kann auch das Gothische von verschiedener Art seyn.

Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, sondern auch die abentheuerlichen und mit tausend unnützen Zierrathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa sich niedergelassenen Saracenen die ersten Muster gegeben haben, gothisch. Man findet auch Gebäude, wo diese beyde Arten des schlechten Geschmaks vereiniget sind.

In der Mahlerey nennt man die Art zu zeichnen gothisch, die in Figuren herrschte, ehe die Kunst durch das Studium der Natur und des Antiken am Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder hergestellt worden. Die Mahler vor diesem Zeitpunkt zeichneten nach einem Ideal, das nicht eine erhöhete Natur war, wie das Ideal der Griechen, sondern eine

eine in Verhältniß und Bewegung verdorbene Natur. Ueber die natürlichen Verhältnisse verlängerte Glieder, mit steifen, oder sehr gezierten, Stellungen und Bewegungen, von denen man in der Natur nichts ähnliches sieht, sind charakteristische Züge der gothischen Zeichnung. Man sieht deutlich, daß die gothischen Mahler nach bloßem Gutdünken Figuren gezeichnet haben, die zwar alle Glieder des menschlichen Körpers hatten, wobey aber der Zeichner ganz unbesorgt war, ob sie die wahre Gestalt, die wahren Verhältnisse und die Wendungen der Natur haben oder nicht.

Es scheinet also überhaupt, daß der gothische Geschmak aus Mangel des Nachdenkens über das, was man zu machen hat, entstehe. Der Künstler, der nicht genau überlegt, was das Werk, das er ausführet, eigentlich seyn soll, und wie es müsse gebildet werden, um gerade das zu seyn, wird leicht gothisch. Eben dieser Mangel des Nachdenkens unterhält noch gegenwärtig den gothischen Geschmak in den Verzierungen, wenn man sie ohne alle Rüksicht auf die Natur des Werks, das verziert wird, anbringet. Gothisch ist der, in Form eines Thieres geschnittene Baum, die, wie eine Schneke gewundene Säule, der, auf einem hohen und sehr dünnen Fuß stehende Becher, und so sind sehr viel nach einem völlig willkührlichen Geschmak ausgezierte Geräthschaften. *)



Daß gerade Mangel an allem Nachdenken den fälschlich so genannten gothischen Geschmack in der Baukunst eingeführt habe, scheint nicht so ganz mit dem, was wir von den Eigenheiten desselben kennen, übereinzustimmen. Zuerst sind die Gothen, oder alle nordische Völker, an ihrem Ursprung, wohl nicht allein Schuld. Zwar zeigt sich der Verfall der Baukunst schon unter den Longobarden in Italien; aber das war noch nicht gothischer Geschmack; denn jener Verfall besteht nur darin, daß (wie z. B. an der, im 6ten Jahrhundert erbauten Kirche, St. Giovanni in Florenz) die Säulen, Basen, Kapitälchen alle von einander unterschieden sind; allein jede einzele Säule (es sind korinthische) ist ganz symmetrisch modellirt, und steht mit ihrer Base, mit Architrab, Friese und Cornische, im Verhältnisse; das Gewölbe der Kirche des H. Vitalis zu Ravenna, aus eben diesem Jahrhundert, ist zwar auf freystehenden Säulen aufgeführt, und kein Architrab untergezogen; allein die Bögen sind noch alle kraisrund, und aus einem Mittelpunkte beschrieben. Und jene Verschiedenheit der einzeln, zusammen gehörigen Theile, verbunden mit der Regelmäßigkeit jedes einzeln Theiles für sich betrachtet, bestand in Italien noch im eilften Jahrhundert, wie die, um diese Zeit erbauten Kirchen St. Miniato al Monte, St. Michele in Pisa, die Domkirche zu Fiesole, u. a. m. beweisen. — In Italien zeigt sich die erste, deutliche Spur des gothischen Geschmackes, unter andern, an den sechswinklichten Bogen des, eben in diesem Jahrhundert, erbauten Domes zu Pisa; allein, der Baumeister war — ein Grieche, Buchetto, von Dulichio gebürtig. Wie, wenn der gothische Geschmack also wohl eigentlich morgenländischer Geschmack, von, und über Constantinopel (wo sich noch frühere Beweise desselben finden) eingeführt — und wohl gar, im Grunde, der Einführung der christlichen Religion, zu verdanken wäre? — „Die gothische Bauart,“ heißt es, unter andern, in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften B. 14. S. 291. „hat die Kennzeichen der ersten Lauberhütten nach und nach in verhältnißmäßige Ordnung gebracht. Man sieht an ihr, wenn man nur nachsinnt, gar deutlich den Ursprung der Spitzbögen, in Nachahmung der gezwieselten und gebogenen Aeste, zur Oeffnung der Thüren und Fenster. Und was

*) S. Verzierung.

was stellen die oben geschlungenen Fensterrähme anders, als in einander geflochtene Zweige dar? Ja die schlankgekehlten Pfeiler mit ihren Reihungen an den Gewölbern zeigen gar eigentliche Baumgänge an, deren Aeste in einander gewachsen sind, und sie bedecken, zur Erinnerung des Aufenthaltes der ersten Menschen unter grünen Bäumen. Wir wollen hier der Menge Blüthen, Blätter, Zacken, Zweige, Puppen, Perlen und Edelgesteine nicht gedenken." — Hiermit verbindet sich noch ein anderer Umstand; ein gewisser Geist des Wunderbaren ist an ihr unverkennbar. Die zum Theil im Verhältniß zu den dünnen Säulen, worauf sie ruhen, so hohen Gewölbe, u. d. m. beweisen wenigstens, daß die Künstler mehr ihre bloße, eigentliche Kunst zu zeigen, und den Zuschauer mit Erstaunen darüber zu erfüllen, nicht aber so sehr mit dem Zwecke der Sache selbst, welchen sie machten, beschäftigt gewesen. — Indessen finden sich, meines Bedünkens, auch unverkennbare Zeichen nordischer Abkunft in ihr; die hohen, spitzigen Dächer, die schmalen Fenster, die, bey Pallästen, kleinen Thüren, kleinen Fenster, gewundenen, schmalen Treppen, u. d. m. zeigen ein kaltes Clima, und eine Lebensart an, bey welcher man nicht blos auf Schutz gegen Witterung, oder auf Bequemlichkeit, sondern auch auf Vertheidigung gegen Anfälle, bey Aufbauung der Wohnung dachte. Und hierdurch hört denn auch, wie es scheinet, zweytens, der Mangel alles Nachdenkens bey ihr auf — und mir dünkt, daß dieser sich mehr, z. B. in einem Clima, wo der Schnee einige Monate hindurch liegt, bey ganz flachen Dächern, bey Fenstern, welche bis auf den Fußboden herabgehen, u. d. m. zeigt. Bleibt denn Schönheit noch Schönheit, wenn sie an unrechter Stelle steht? Oder, vielmehr, giebt es überall noch Schönheit, welche unabhängig von Ort und Stelle wäre? Die nicht den größten Theil, vielleicht alle ihre Wirkung, auf den vernünftigen Menschen verlöre, wofern sie falsch angebracht ist? Lasset uns also die Liebe zur Schönheit, lasset uns ihren Reiz und die sinnlichen Eindrücke, nie so weit verleiten, daß wir darüber aufhören, denkende Menschen zu seyn; wir würden dadurch nur die schönen Künste verdächtig, vielleicht verächtlich — und uns lächerlich machen! Auch die größte, vermeintliche Schönheit, wird wahrhaft **Gothisch**, so bald sie einen unschicklichen Platz einnimmt. Denn, wie Hr. Sulzer auch bemerkt, jeder Mangel des Nachdenkens, und des Verhältnisses (nicht blos der Theile unter sich, sondern auch zum Ganzen, zum Zwecke der Sache, zu Ort und Stelle, und Zeit) jede Unschicklichkeit, ist, und heißt, jetzt, Gothisch.

Groß; Größe.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer zu bestimmen, von was für einer Beschaffenheit die Gegenstände seyn müssen, denen man eine ästhetische Größe zuschreibet. Ueberhaupt scheinet es, daß der Begriff der Größe alsdenn entstehe, wenn wir unsre Vorstellungskraft oder unser Gefühl gleichsam erweitern müssen, um einen uns vorkommenden Gegenstand auf einmal zu fassen, oder zu empfinden. Man muß das Auge weiter öffnen um einen großen Gegenstand zu übersehen, und die Aerme weiter ausspannen um einen großen Körper zu umfassen. Etwas ähnliches geht in der Vorstellungskraft vor, wenn sie auf große ästhetische Gegenstände gerichtet ist; man empfindet dabey etwas, das man eine weitere Ausdehnung der Seelenkräfte nennen möchte.

Daher können wir dieses zum Merkmal der ästhetischen Größe setzen, daß sie ein Bestreben in uns erweket, der Vorstellungskraft, oder der Kraft zu empfinden, eine weitere Ausdehnung zu geben, um die Größe des Gegenstandes auf einmal zu fassen. Also ist es nicht die Stärke jeder Art des Eindruks, oder der

Kraft die wir empfinden, die den Begriff der Größe erwekt, sondern die besondere Würkung, die das Gefühl einer Ausdehnung unsrer eigenen Kraft hervorbringt. Das Gemählde des Euripides von dem Tode des Alcestis, das wir anderswo angeführt haben,*) ist ausnehmend rührend und hat sehr starke Kraft auf das Gemüth; doch wird es Niemand Groß nennen: hingegen fühlet man bey den wenigen Worten, die derselbe Dichter der Macaria in den Mund leget,**) etwas, wofür sich das Beywort Groß am besten schiket. Indem wir uns bestreben, das, was Macaria in diesem Augenblik empfindet, auch in uns zu fühlen, kömmt es uns vor, daß die gewöhnliche Anspannung unsrer Kräfte hier nicht hinreiche, und wir versuchen ihnen eine weitere Ausdehnung zu geben.

Das Große gränzet dadurch an das Erhabene, welches ein ähnliches Bestreben erwekt,†) und diese beyde Gattungen des Aesthetischen sind nur in Graden von einander unterschieden. Durch die Erweiterung unserer Kräfte werden wir vermögend das Große zu fassen; aber das Erhabene fassen wir nicht ganz; daher denn die Bewundrung entsteht, die wir dabey fühlen.

Die Erweiterung der Gemüthskräfte, um einen Gegenstand ganz zu fassen, wird nur da nöthig, wo dieser unzertheilbar ist; so wie eine ausserordentliche Anspannung der Leibeskräfte, um einen Körper zu heben, nur dann nothwendig ist, wenn man ihn auf einmal ganz heben will. Theilet man ihn in kleinere Theile, so kann er ohne Anstrengung der Kräfte, durch wiederholte Würkung, von einem Orte zum andern getragen werden. Wer mit einer Axt einen Baum durch viele wiederholte Schläge fällt, hat zwar viel, aber nicht große Kraft angewendet: wer ihn auf einen Hieb fällen könnte, der würde was Großes thun. So ist es auch in andern Dingen.

Der Gegenstand also, der durch eine Menge wiederholter Schläge eine große Würkung auf das Gemüthe macht, ist kein großer Gegenstand, sondern der diese Würkung auf einen Schlag thut. So schreiben wir auch dem Menschen einen großen Verstand zu, der bey einem schweren Unternehmen schnell, durch wenig von ihm ausgesonnene Mittel, zum Zwek gelangt. Dieser Begriff der Größe würde sich ganz verlieren, wenn er durch vielerley listige Veranstaltungen und durch eine Menge einzelner Kunstgriffe langsam zum Zwek gekommen wäre. Kleine Seelen erreichen in den meisten Sachen, die sie sich ernstlich vorsetzen, ihre Absichten eben so gewiß, als Menschen von großem Verstand; aber diese beyde Gattungen von Menschen sind darin unterschieden, daß jene durch weite und krumme Wege sehr langsam zum Zwek kriechen, da diese geradezu und mit wenigen Schritten ihn erreichen. Wir nennen gewisse Handlungen großmüthig, weil eine schnelle Erweiterung oder Erhöhung edler Empfindungen dazu erfoderlich scheinet; so bald wir aber merken, daß der, der diese Handlung gethan hat, durch unzählig wiederholte Vorstellungen, durch vieles Bitten und Anhalten gleichsam dazu gezwungen worden, so verliert die Handlung den Charakter der Größe. So kann auch ein mittelmäßiger Kopf durch lang anhaltendes Bestreben, und nach hundert vergeblichen Bemühungen des Geistes, endlich zur Entdekung einer wichtigen Wahrheit kommen, die der Mann von großem Verstande durch ein einziges und nicht lang anhaltendes Bestreben erfunden hätte.

*) S. I. Th. Ausbildung S. 180.
**) S. II. Th. Art. Euripides S. 117.
†) S. Erhaben.

Diese

Diese Betrachtungen über die Größe bringen uns auf den Weg, die Natur der ästhetischen Größe etwas näher zu bestimmen. In den Werken der schönen Künste legen wir den Charakter der Größe entweder den Sachen selbst zu, nämlich den Gegenständen, die der Künstler uns vorlegt, oder dem Künstler, und seiner Behandlung des Gegenstandes. Jeder dieser Fälle verdienet besonders betrachtet zu werden.

Die ästhetischen Gegenstände beziehen sich entweder auf die Sinnen und die Einbildungskraft, oder auf den Verstand, oder auf das Herz; und wir schreiben ihnen Größe zu, wenn wir die bestimmte Würkung davon empfinden, daß die Phantasie, der Verstand, oder das Herz, Erweiterung der Kräfte nöthig haben, um sie auf einmal zu fassen.

Der Begriff der Größe setzet also voraus, daß wir den Gegenstand im Ganzen fassen. Man könnte den ganzen Erdboden umreisen, ohne ihn groß zu finden. Denn wenn man sich auf einmal immer nur den Theil desselben vorstellte, auf welchem man sich befindet, so hätte die Phantasie nicht nöthig, sich auszudehnen: aber wenn man den Raum von hundert und mehr Tagreisen auf einmal übersehen will, so ist diese Erweiterung nothwendig, und alsdann entsteht auch der Begriff der Größe. Nicht die Vielheit, die aus Wiederholung entsteht, sondern die, welche auf einmal vorschwebt, enthält den Grund derselben. Einheit, oder einfaches Wesen, an dessen Theilung man nicht denkt, oder nicht denken kann, mit Vielheit verbunden, ist hiezu nothwendig. Wo mit wenigem viel ausgerichtet wird, da ist Größe. Der Gegenstand also, der eine einzige, unzertrennliche Aeußerung der Vorstellungskraft bewürkt, wodurch wir vieles zugleich klar fassen, erwekt den Begriff der Größe, welcher bey der größten Menge, der uns auf einmal klar vorschwebenden Dinge, nicht entsteht, so bald wir die Aufmerksamkeit nur auf eines davon richten.

Man stelle sich in Gedanken an einen Ort, wo man einen Garten von sehr weitem Umfang übersehen könnte; man bilde sich diesen Garten in der Phantasie so, daß er aus unzähligen kleinen Blumenbeeten, kleinen Büschen von mannigfaltiger Art, und aus einer Menge kleiner Wasserbehältnisse, Canäle, Cabinetter und Gänge bestehe. Alle diese Mannigfaltigkeit der Dinge übersieht man auf einmal, und doch entstehet hier schwerlich das Gefühl einer ästhetischen Größe. Es ist gar nichts da, das uns nöthigte, die Phantasie zu erweitern; denn wir fühlen uns eher geneigt jeden einzeln Theil für sich zu betrachten; wir empfinden um so viel weniger Neigung den Gegenstand im Ganzen zu fassen, da diese einzeln Theile zum Ganzen so gar kein merkbares Verhältniß haben; denn jeder verschwindet oder wird unmerkbar, so bald wir das Ganze fassen wollen: wir würden in diesem Fall etwas von großem Umfange sehen, das uns wenig reizt, weil wir nichts darin unterscheiden. Wenn aber dieser große Garten aus großen Parthien besteht; hier ein großer freyer Platz zum Spazieren, da ein Wald von hohen Bäumen, dort ein großes Wasserbeken u. s. f. ist, so fassen wir alles in eine Hauptvorstellung zusammen, deren Theile, wegen ihres merklichen Verhältnisses zum Ganzen, uns noch immer klar genug bleiben, und daher entsteht eben das Gefühl der Größe.

Hieraus ziehen wir den Schluß, daß ein sichtbarer Gegenstand den Charakter der Größe dadurch bekomme, wenn er aus mannigfaltigen Theilen besteht, die ein merkliches oder beträchtliches Verhältniß zum

Ganzen haben; oder, in der eigentlichen Kunstsprache zu reden, wenn er aus großen, aber eine Mannigfaltigkeit zeigenden, Parthien besteht, die so harmonisch zusammen verbunden sind, daß das Auge immer auf das Ganze geführt wird. So hat in der Mahlerey das Colorit den Charakter der Größe, das bey einer vollkommenen Harmonie aus großen Massen vom Hellen und Dunkeln, und aus großen Parthien von Farben besteht; so findet man in dem Gewande den Charakter der Größe, das aus wenigen, großen, aber natürlichen und mit dem Ganzen übereinstimmenden Falten besteht. Zu dem großen Ansehen einer Stadt, die man von Ferne sieht, ist es nicht genug, daß man eine unzählige Menge von Häusern entdeke; sie müssen in große Parthien oder Quartiere vertheilet seyn, an verschiedenen Orten müssen einige hohe Dächer, oder Thürme und Cupeln sich in die Luft erheben, und um diese herum müssen die niedrigen Gebäude sich in große Gruppen versammeln. Ein einzeles Gebäude wird nie durch eine große Höhe oder Breite, noch durch eine unzählige Menge von Thüren, Fenstern, Säulen und Zierrathen, den Begriff der ästhetischen Größe erweken; aber alsdann wird er entstehen, wenn das Mannigfaltige darin in etliche große Parthien so zusammen gehalten wird, daß die kleinen Theile nicht im Verhältniß des Ganzen, sondern im Verhältniß mit den Haupttheilen, dazu sie gehören, in das Auge fallen; die Haupttheile selbst aber sich so genau zusammen verbinden, daß ein unzertrennliches harmonisches Ganze daraus entstehe. Denn dadurch wird das Auge des Kenners gleichsam gezwungen das Gebäude nur im Ganzen zu betrachten, um von allem auf einmal gerührt zu werden.

Der Künstler, der dieser Spuhr folgen will, wird in jedem besondern Falle, da er sichtbare Gegenstände zu behandeln hat, leicht die Mittel bemerken, wodurch er ihnen den Charakter der Größe in Absicht auf die Form geben kann. Er muß dem Ganzen durch wenig Hauptparthien Einfalt zu geben wissen, damit das Auge oder die Einbildungskraft nicht auf das Einzele falle, und die kleinen Theile muß er den Haupttheilen anpassen und unterordnen. Alsdann scheinet es, daß er durch wenig Veranstaltung viel ausgerichtet habe. Durch dieses Mittel hat Klopstok im zweyten Gesang des Meßias, der Versammlung der Schaar höllischer Geister um den Thron Satans, eine ungemeine Größe gegeben. Er stellt nur wenige Häupter derselben einzeln dar, und die unermeßliche Schaar der übrigen in einem Haufen, und dann legt er das erstaunliche Gemählde vermittelst eines wahrhaftig großen Gleichnisses durch wenige Züge vor unser Gesicht.

> Also versammelten sich die Fürsten der Hölle zu Satan.
> Wie die Inseln des Meeres aus ihren Sitzen gerissen,
> Rauschten sie hoch, unaufhaltsam einher. Der Pöbel der Geister
> Floß mit ihnen unzählbar, wie Wogen des kommenden Weltmeers
> Gegen den Fuß vorgebirgter Gestade, zum Sitze des Satans.

Es wäre leicht, noch unzählige Beyspiele aus den zeichnenden und redenden Künsten anzuführen, wodurch die vorhergehenden Anmerkungen über das Große der Sinnen und der Einbildungskraft, bestätiget werden; aber dieses wenige ist für nachdenkende Künstler hinreichend.

Wir kommen itzt auf die Betrachtung der Größe, die den Gegenständen des Verstandes eigen ist. Aus dem, was überhaupt über den Charakter der Größe angemerkt worden ist, läßt sich gleich abnehmen, daß diese Größe alsdann entstehe, wenn vermittelst weniger Hauptbegriffe, der

der Verstand auf einmal so viel erblikt, daß er sich merklich angreifen muß, um alles zu fassen. Schon einzele Begriffe haben eine Größe, wenn sie, bey einer anscheinenden Einfalt und Leichtigkeit gefaßt zu werden, weit über den Verstand Licht ausbreiten. Die Größe solcher Begriffe entsteht insgemein aus vielbedeutenden metaphorischen Ausdrüken, oder andern Tropen; wie wenn man von einem von seinem bösen Gewissen geplagten Menschen sagt: er trage die Hölle in seinem eigenen Herzen; oder wie wenn Haller von der Helvetier Heldenahnen sagt: in deren Arm der Blitz und Gott im Herzen war.

Große Gedanken zeigen allemal Reichthum der Begriffe mit Einfalt verbunden. Pope drükt den ganzen Inhalt seines dritten Briefes über den Menschen durch diesen sehr einfachen Satz aus: die allgemeine Ursache arbeitet auf einen Zwek, aber nach mannigfaltig abgeänderten Gesetzen. Dieses ist ein Gedanken, oder eine Beobachtung von ungemeiner Größe, weil eine unermeßliche Mannigfaltigkeit einzeler, und dem Scheine nach durch einander laufender Würkungen, auf eine einzige Hauptquelle zurük geführt wird. Menschen von großem Verstande sind allein fähig, sehr einfache, zugleich aber sich weit erstrekende Grundsätze für die Erforschung der Beschaffenheit der Dinge, und eben so einfache Maximen für die Behandlung der Dinge zu erfinden. Die ästhetische Größe, in so fern sie dem Verstand eine beträchtliche Ausdehnung giebt, wird also darin bestehen, daß der Künstler die Mittel gefunden habe, in unserm Verstande mit wenigem viel auszurichten. Diesen Charakter haben vorzüglich die besten Werke der Alten in redenden und zeichnenden Künsten. Sie sagen viel, lassen viel empfinden, erfüllen gleichsam die ganze Seele, ob man gleich keine große Veranstaltung zu einer so großen Würkung gewahr wird.

Der kleine subtile Verstand kömmt wol auch zu seinem Zwek, aber durch vielerley einzele Mittel; weil er nicht vermögend ist, das einzige, den geraden Weg zum Zwek führende, Hauptmittel zu finden. Es ist eine bekannte, sich auf alle vom menschlichen Verstand abhängende Geschäffte erstrekende, Bemerkung, daß das Einfache das Schwereste sey, das, worauf man zuletzt fällt. Dieses ist darum so, weil gerade der größte Verstand dazu erfodert wird. Nur der, welcher alles Einzele, was zu einem System von zusammengesetzten Dingen gehöret, auf einmal klar übersehen kann, wird das einfache Grundgesetz, nach welchem das System gebaut ist, entdeken. Die Rede, die uns von der Wahrheit einer Sache überzeugen, oder die uns die eigentliche Beschaffenheit derselben in hellem Lichte zeigen, oder die eine Entschließung in uns bewürken soll, wird nur dann den Charakter der Größe haben, wenn diese Würkung geradezu, und durch die wenigsten Vorstellungen erreicht wird. Die Reden des Demosthenes haben durchgehends diesen Charakter. Man entdeket dabey einen Redner, der seines Gegenstandes so vollkommen Meister ist, daß er ihn im Ganzen mit der größten Klarheit übersieht; darum kann er auch ohne Umschweif, ohne ängstliches Bestreben, ohne vielerley anzuführen,*) ohne jedes Einzele besonders zu sagen, seinen Zuhörer durch wenig Hauptvorstellungen, dahin bringen, wo er ihn haben will. Von dieser Größe sind auch die meisten Reden, die Livius den Personen, die er in seiner Geschichte aufführet, in den Mund legt.

Dieser

*) Non multa sed multum.

Dieser Geschichtschreiber erzählt, daß bey einem gefährlichen Kriege, den die Römer vorhatten, zwischen den drey obersten Befehlshabern, die damals den Staat regierten, ein hitziger Zank entstanden sey, weil keiner von den dreyen in der Stadt bleiben wollte. Der Senat hörte dem Streit eine Zeitlang mit Bestürzung zu, weil diese Uneinigkeit gefährliche Folgen nach sich ziehen konnte. Einer der drey obersten Befehlshaber war der Sohn des Q. Servilius, der ehedem Diktator gewesen war. Um also dem Streite ganz kurz ein Ende zu machen, steht dieser Mann im Senat auf, und sagt die wenigen Worte: „Da ich sehe, daß ihr weder für den versammelten Senat, noch für den Staat selbst, die geringste Ehrerbietigkeit habt, so soll die Hoheit des väterlichen Ansehens diesem Zank ein Ende machen. Mein Sohn soll ohne Loos in der Stadt bleiben. Mögen die, die den Krieg suchen, ihn mit mehr Ueberlegung und Einigkeit führen, als sie hier zeigen.*) Dieses heißt geradezu und mit sicherm Schritt zum Zwek eilen. Ein minder Großdenkender würde mancherley Vorstellungen, Bitten und Flehen versucht, und dennoch damit nichts ausgerichtet haben.

Auf eben diesem Grunde beruhet auch die Größe der Gedanken, oder der Vorstellungen, da zwey oder drey Worte, oder Begriffe hinlänglich sind, uns in den Gesichtspunkt zu stellen, in welchem wir ein sehr helles anschauendes Erkenntniß von Dingen bekommen, die eine weitläuftige Entwiklung der Begriffe zu erfodern schienen. Ein Wort, wodurch eine lange Reyhe von Beschuldigungen abgelehnt, oder widerlegt wird, ist ein großes Wort. Von dieser Art ist folgendes von Pope: „Indem der Mensch ausruft, sehet! alles ist für mich geschaffen, erwiedert die Gans, die er mästet, für mich ist der Mensch gemacht.“ Als jemand dem Diogenes, dem Cyniker, vorhielt, daß alle Menschen ihn auslachten, antwortete er: das thun sie, ich aber werde nicht ausgelacht. Mancher andrer würde viel Worte gebraucht haben, um zu beweisen, daß man mit Unrecht sich über ihn aufhalte; aber damit würde er vielleicht weniger gesagt haben, als Diogenes mit zwey Worten. Darum ist seine Antwort groß.

Aus der Größe, die in dem Verstand und der Beurtheilungskraft liegt, entsteht, wenn sie auf sittliche Gegenstände angewendet wird, die Größe der Sinnesart, des sittlichen Betragens, der sittlichen Empfindungen und auch wol des ganzen Charakters. Die Größe verdienet vorzüglich von dem Künstler beobachtet zu werden, damit er einen rechten Gebrauch davon machen könne. In den Künsten ist unstreitig dasjenige das Wichtigste, was uns die Größe der Seele zu empfinden giebt.

Diese Größe entsteht, wie gesagt, aus der Stärke der Beurtheilungskraft, auf sittliche Gegenstände angewendet. Der Mensch denkt und handelt groß, der die sittlichen Gegenstände in ihren wahren Verhältnissen sieht, in ihrem eigentlichen Wesen kennt, und deßwegen das Wichtige von dem Unbeträchtlichen genau unterscheidet. Denn dadurch geschieht, daß ihn nichts geringes rühret, daß er in Absicht auf das Gute und Böse, auf Glük und Unglük, auf Tugend und Laster, weder auf Kleinigkeiten achtet, noch sich durch den Schein blenden läßt. In seinen Urtheilen kömmt er schnell auf

*) Quando nec ordinis hujus ulla, nec reipublicae est vereeundia, patria majestas altercationem illam dirimet. Filius meus extra sortem urbi praeerit. Bellum utinam, qui adpetunt, consideratius concordiusque, quam cupiunt, gerant. Liv. L. IV. c. 46.

auf den Mittelpunkt der Dinge, und entfernt alles, was nicht zum Wesentlichen gehört; in seinen Handlungen aber geht er gerade und mit Zuversicht zum Zwek. Kleine Seelen werden in ihren Vorstellungen und Empfindungen von den ersten Eindrüken, die die Sachen auf sie machen, und von dem Scheine derselben geleitet. Es fehlt ihnen an eigener Würksamkeit, wodurch sie Meister ihrer Vorstellungen und Entschließungen werden. Man entdeket in ihrem Denken und Handeln gar keine Einförmigkeit, nichts Einfaches und Gerades; und wenn sie Absichten haben, so wissen sie Mittel, die geradezu dieselben befördern, nicht zu erfinden, sondern lauren darauf, ob sie sich von selbst anbieten werden; versuchen jedes, das ihnen vorkömmt, um aus Proben und Erfahrung zu sehen, ob es ihnen etwa nützlich seyn könne. In ihren Empfindungen sind sie eben so schwach; jede Kleinigkeit bringt sie in Bewegung, sie leben in einer beständigen Abwechslung von Vergnügen und Mißvergnügen, von Wunsch und Genuß, ohne jemals die Dinge zu kennen, von denen sie unaufhörlich, wie eine Wetterfahne, im Kreis herum getrieben werden.

Wenn gedachte Stärke der Beurtheilungskraft sich über den ganzen Umfang der sittlichen Gegenstände und Angelegenheiten des Menschen erstreket, und nicht blos, wie es oft geschieht, auf einzele Zweige derselben eingeschränkt ist, so entstehet daher der große Charakter des Menschen, die stille Größe des Gemüthes, die ihn über die gewöhnlichen Schwachheiten andrer Menschen erhebet. Er hat aus der Menge der Dinge, die er beobachtet und beurtheilt hat, wenige Hauptbegriffe herausgezogen, die sein Urtheil, und wenig Grundmaximen, die seine Handlungen bestimmen. Er wird von nichts überrascht und von nichts hingerissen; er ist der Weise, von dem Horaz sagt:

> Si fractus illabatur orbis,
> Impavidum ferient ruinae.

Einzele Beyspiele von hoher Sinnesart treffen wir bey allen guten epischen und dramatischen Dichtern an, und es würde überflüßig seyn, eine Anzahl derselben hier zu sammeln. Wer den Homer, den Äschylus und den Sophokles unter den Alten; den Shakespear, und Corneille von den Neuern gelesen hat, könnte leicht eine beträchtliche Sammlung davon machen. Aber der leztere fällt darin bisweilen ins Uebertriebene.

Nun haben wir noch den Charakter der Größe in leidenschaftlichen Gegenständen zu betrachten. Sowol in dem, was Leidenschaft erwekt, als in der Art, wie diese sich äußert, kann Größe statt haben. Dort bekömmt man den Begriff einer großen Macht, die uns unwiderstehlich ergreift, hier von einer großen Kraft, die der fühlende Mensch anwendet, der angreifenden Macht zu widerstehen. Beydes verdienet eine nähere Erläuterung.

Gegenstände, die Leidenschaften erweken, können auf mehr als eine Weise groß seyn. Ihre vorzügliche Größe kömmt von der Wichtigkeit und von dem weiten Umfange der Würkung her. Sie erweken allemal den Begriff eines Guts oder eines Uebels; beyde sind klein, oder gering zu achten, wenn sie vorübergehend sind, wenn sie uns nur auf eine kurze Zeit vergnügt, oder mißvergnügt machen, oder wenn sie nur einen geringen Einfluß auf einen Theil der Glükseligkeit haben. Groß und wichtig sind sie hingegen, wenn ihre Würkung sich auf das ganze Leben und auf das Wesentliche der Glükseligkeit erstrekt; am größten, wenn sie ganz entscheidend sind. Die Liebe

ist eine vorübergehende Leidenschaft, die im Grunde die Befriedigung eines körperlichen Bedürfnisses zum Endzwek hat. In diesem Gesichtspunkt kann ihr Gegenstand nicht groß scheinen: aber durch die Einmischung des Sittlichen, und aus dem Gesichtspunkte betrachtet, wie ernsthafte, oder enthusiastische Seelen sie ansehen, bekömmt er eine Größe, die uns in Verwunderung sezt. So wie bey Klopstok Lazarus den Gegenstand seiner Liebe sieht, ist er nicht nur groß, sondern völlig erhaben. So kann der Künstler den Gegenständen der Leidenschaft eine Größe geben, wenn er uns ihre Wichtigkeit, und den weiten Umfang ihrer Würkung lebhaft vorzustellen weiß. Der Tod ist ein Gegenstand, der Furcht erwekt; aber dieser Gegenstand hat keine Größe, wenn er als ein Schlaf, oder als ein schneller Uebergang zur Vernichtung, oder zu einem, von diesem wenig unterschiedenen Leben, vorgestellt wird. Hingegen so wie Shakespear in dem bekannten Selbstgespräch des Hamlets ihn vorstellt, als einen ewigen Schlaf, vielleicht mit fürchterlichen Träumen erfüllet, bekömmt er eine ungemeine Größe. Ueberhaupt also haben die Gegenstände der Leidenschaften eine ästhetische Größe, wenn sie als entscheidende Ursachen der Glükseligkeit oder des Elends eines Menschen, oder gar ganzer Völker, angesehen werden. So hat die Handlung, deren wir anderswo gedacht haben,*) da Flaminius dem versammelten Griechenland durch einen Herold die Freyheit ankündiget, eine ungemeine Größe; und so wird ein Gewitter, wenn man es, wie es hier und da in der Bibel geschieht, als ein feyerliches Herabfahren des höchsten Wesens ansieht, um die Missethaten eines Volks zu bestrafen, eine Größe, die hoch ins Erhabene hinauf steiget.

*) II Th. Artikel Freude S. 206.

Eine besondere Art der Größe der leidenschaftlichen Gegenstände entsteht bisweilen daher, daß sie etwas unveränderliches, oder absolut entschiedenes haben. Das Böse, das uns droht, und das Gute, das uns schmeichelt, thut erst alsdann die volle Würkung, wenn es keiner Ungewißheit mehr unterworfen ist. Beym ersten Anblike desselben mischt sich immer Hoffnung oder Furcht in die Leidenschaft, und erst dann, wenn diese nicht mehr statt haben, entsteht der völlige Ausbruch derselben. Daher entsteht diese Art der Größe, aus der plötzlichen Zernichtung der Hoffnung oder des Zweifels. Wenn das herannahende Uebel nun gegenwärtig, und absolut gewiß worden ist, so entstehet eine schnell ausbrechende Leidenschaft, die sich über die ganze Seele verbreitet, die sich nun durch nichts mehr helfen kann. Der Gegenstand der Leidenschaft, über dessen Vorstellung wir schiechterdings keine Gewalt haben, der ganz außer unsrer Würksamkeit liegt, hat allemal etwas Großes, und bringt ausserordentliche Würkung hervor. Insonderheit zeiget sich dieses bey Vorstellung eines Uebels, wobey man die Nothwendigkeit desselben, die gänzliche Unmöglichkeit ihm zu entgehen, oder etwas darin zu ändern, lebhaft fühlet. Denn dieses greift uns gerade an dem empfindlichsten Ort an, indem es das Gefühl der Freyheit und der eigenen Macht nicht nur schwächt, sondern geradezu vernichtet. Das grimmigste Thier wird plötzlich zahm, so bald es einiges Gefühl bekömmt, von der Unmöglichkeit sich aus den Schlingen, darin es verstrikt ist, mit Gewalt herauszuwikeln; und der grausamste Tyrann verliert in ähnlichen Umständen nicht nur seine zerstöhrende Wuth, sondern flehet um Gnade, wie Schach Nadir, als er ermordet wurde. Erst wehrete er sich eine Zeitlang aus äus-

sersten Kräften; aber als er die völlige Unmöglichkeit sich zu retten empfand, schrie er: Erbarmung, ich will euch allen vergeben! In dem Trauerspiel, das unter dem Titel des Kaufmanns von London bekannt ist, hat das Läuten mit der Gloke, die das Zeichen zu Barneveldts Hinrichtung giebt, etwas ungemein Schrekhaftes, welches blos daher entsteht, daß man nun die Unmöglichkeit, daß er diesem schmählichen Tod entgehe, lebhaft fühlet. Und in der tragischen Geschichte des Ugolino überfällt uns allemal ein lebhaftes Entsetzen, so oft wir an den Umstand denken, daß der Schlüssel zum Thurm ins Wasser geworfen worden; weil uns dieser Umstand die Unmöglichkeit der Rettung dieses Unglüklichen empfinden läßt. Deßwegen hat auch bey den öffentlichen Blutgerichten der Umstand mit der Brechung des Stabes, nach ausgesprochenem Urtheil, eine sonderbare Würkung, weil sie das Zeichen ist, daß der Verurtheilte nun gewiß sterben müsse.

Die überwältigende Kraft des Gegenstandes einer Leidenschaft liegt eigentlich in dem lebhaften Gefühl, womit man ihn sich nicht blos vorstellt, sondern als gegenwärtig empfindet; und eben daher entsteht auch die große Würkung in den angeführten Beyspielen. Der Mensch überläßt sich weder der Freude noch dem Schmerz ganz, bis er die höchste Gewißheit der Ursache derselben empfindet. Der Habsüchtige, dem ein großes Vermögen zugefallen ist, empfindet zwar große Freude, so bald er die Botschaft davon vernimmt; aber in der größten Lebhaftigkeit fühlt er sie erst alsdann, wenn er das Geld vor sich liegen sieht, und mit beyden Händen darin wühlet. Die Scene, da Joseph seinen nach Aegypten gekommenen Vater wieder sieht, wie sie Bodmer erzählt, zeiget uns etwas Großes von dieser Art. Josephs Freude ist zwar ungemein groß, so bald er den theuren Alten empfängt, und der Leser genießet die zärtlichste Wollust der ersten Umarmung mit ihm. Aber erst eine Weile nachher, nachdem Joseph eine bewegliche Rede des Alten angehöret, und die zärtlichen Blike, die dieser auf ihn geheftet, lebhaft empfunden hat, steigt die Freude auf den höchsten Gipfel; erst da fühlte der Dichter, daß nun die Leidenschaft eine Höhe erreicht habe, die sich kaum beschreiben läßt. Dieses giebt er uns auf eine ausnehmende Weise zu erkennen, wenn er sagt:

Vor stark zukender Lust stand zitternd der große Sohn Jacobs,
Von den Bliken des Vaters und Worten im Herzen gerühret. *)

Die erste Umarmung seines Vaters konnte ihm noch wie ein Traum vorkommen, aber nun, nachdem er empfunden, daß seine Blike und seine rührenden Worte sein Innerstes unmittelbar rege machten, verschwindet der Zweifel. Eben so fühlt auch Abbadona mitten in seiner Quaal einen neuen und lebhaften Anfall von Verzweiflung, so bald die Empfindung von der Unmöglichkeit seinem Jammer zu entgehen, mit einiger Lebhaftigkeit erneuert wird; welches man bey folgender Stelle deutlich bemerkt:

— Ist denn in deiner Ewigkeit künftig
Nichts mehr von Hoffnungen übrig? Ach wird denn, göttlicher Richter,
Schöpfer, Vater, Erbarmer! — — Ach nun verzweifl' ich von neuem;
Denn ich habe Jehova gelästert! Ihn hab ich mit Namen,
Die ich ohne Versöhner nicht nennen darf, angeredet. **)

Die neue Verzweiflung entsteht hier blos aus dem plötzlichen Gefühle der Unmög-

*) Jacob IV Gesang.
**) Meßias II Gesang.

Unmöglichkeit der Rettung, die ohne Versöhner, der für ihn nicht vorhanden ist, nicht erfolgen konnte. Ueberhaupt also bekommen leidenschaftliche Gegenstände, so stark oder groß sie schon an sich seyn mögen, eine neue Größe von der Empfindung ihrer Gegenwart und ihrer Unveränderlichkeit.

Endlich giebt auch bisweilen die bloße Ueberraschung, und das Unerwartete darin, ihnen Größe und Kraft. Wo man auf angenehme oder unangenehme Anfälle vorbereitet ist, da rüstet man sich, sich zu fassen; aber bey plötzlichem Angriffe davon wird man überwältiget. Darum hat das Schrekhafte allemal etwas Großes, weil es immer schnell und unvermuthet kömmt. Noch heftiger wird die Ergreifung des Gemüths, wenn die Sache gerade gegen die Erwartung kömmt. Wer einen Freund in der Person findet, die er für seinen Feind gehalten hat; wer Großmuth genießt, wo er Rache erwartet hat, fühlet nothwendig eine gewaltsame Ausdehnung der Empfindung. Alle bisher erwähnten Arten der ästhetischen Größe zusammen verbunden, empfindet man auf eine ausnehmende Weise bey folgender Stelle im Noah.

Im achten Gesang erzählt Noah, daß Raphael, nachdem er ihm die göttliche Posaune zugestellt, mit der er alle auf Erden lebenden Geschöpfe in die Arche rufen sollte, sich eilig in die Luft geschwungen, und über Thamista geflogen; hier thut er hinzu:

Und ich hörte von ferne die Worte der donnernden Stimme:
Gott ist, die Waag in der Hand, auf seinen Richtstuhl gesessen,
Schon ist das Urtheil gefällt; am siebenden Tag kommt die Strafe,
Daß sie die Erd und ihre Bewohner im Wasser vertilge.
Weh dem Geschlecht, über welchem der Zorn des Ewigen aufgeht!

Nun finden wir im neunten Gesang, daß die Giganten, denen Noah das nahe Verderben verkündiget hatte, Anstalt machen durch Opfer und abergläubische Gebräuche das, ihnen gedrohte, Uebel zu beschwören. Indem nun diese unsinnige Schaar anfängt, sich für sicher zu halten, geräth sie plötzlich in verzweifelndes Schreken:

— Als Og in dem Stolz angebeteter Priester zurükfuhr,
Legt den abgöttischen Hochmuth der Donner aus heiterem Himmel,
Dann gleich damals flog über Thamistens Thürmen der Engel
Und erhob, indem er daher flog, die donnernde Stimme.

Hier erwekt der Donner aus heiterm Himmel ein plötzliches Schreken; die vernehmlichen Worte des Engels, der feyerlich schrekliche Ton, und der fürchterliche Inhalt seiner Rede, stellen das Verderben nicht nur in seiner Größe, sondern auch in seiner völligen Gewißheit dar.

Die Leidenschaften selbst, ob sie gleich im Grunde Schwachheiten sind, können dennoch den Charakter der Größe an sich haben. Sie entstehen allemal aus Anfällen auf die innere Würksamkeit der Seele, auf die Kräfte, durch deren Aeußerung sie eigentlich ihr Leben, ihr Daseyn empfindet. Diese Kräfte werden von den Anfällen der leidenschaftlichen Gegenstände entweder gehemmet, oder gereizet. In beyden Fällen entsteht in der Seele das lebhafte Gefühl, wodurch sie empfindet, daß sie nicht ein spekulatives, sondern ein handelndes, würksames, Freyheit und Macht besitzendes Wesen ist; sie wendet ihre Kraft an, um den Gegenstand zu genießen, oder sich ihm zu widersetzen: und eben in diesen Umständen zeigen sich starke Seelen in ihrer vollen Größe. Es ist dem Menschen überhaupt nichts wichtiger, als die Behauptung seiner innerlichen Freyheit und Macht zu

würken,

würken, weil er eigentlich seine Existenz nur alsdenn recht fühlt, wenn er diese Kraft anwendet etwas zu erhalten, oder von sich abzuwenden. Darum sucht er den Kreis seiner Würksamkeit überall zu erweitern; und wenn er Hindernisse vor sich findet, schwellen seine Kräfte, wie ein gehemmter Strohm, auf, brechen mit Gewalt und Ungestüm durch, und reißen, was ihnen im Wege steht, nieder. Darum ist der leidenschaftliche Zustand des Menschen vorzüglich geschikt, ihn in seiner Größe darzustellen.

Jedermann empfindet diesen Charakter der Größe in dem Zorn des Achilles, in der Wuth des Philo, und selbst in der Verzweiflung des Abbadona. Man muß sich starke Seelen in großen Leidenschaften, als streitende Helden vorstellen, die allemal groß sind, es sey, daß sie überwinden, oder überwunden werden; denn auch in seinem Fall kann der Held groß seyn. Wir bewundern den Eteokles des Aeschylus selbst da, wo er sich überwunden fühlt.*) Und so zeiget der alte Horaz des P. Corneille sich in seiner vollen Größe in der bekannten Antwort **) über die Flucht seines Sohnes.

Im Grund also ist das Große der Leidenschaften, ohne Rüksicht auf den sittlichen Werth der Sache, worauf sie abzielen, nichts anders, als eine sich lebhaft äußernde große Würksamkeit der, sich und ihre Freyheit fühlenden, Seele. Darum können wir dieser Größe selbst da, wo sie etwas Unsittliches, so gar etwas Gottloses an sich hat, unsern Beyfall nicht ganz versagen. Niemand getrauet sich in den höllischen Geistern Miltons und Klopstoks die Grösse zu verkennen, die sich in den Aeusserungen ihrer Leidenschaften zeiget. So hat auch der berühmte Vers des Lucanus: Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni, der Gottlosigkeit die würklich darin liegt ungeachtet, etwas Großes. Denn wie könnte der Mensch, der im Grunde kein wichtigeres Interesse hat, als ein frey handelndes Wesen zu seyn, den tadeln, der das Aeußerste versucht, diese Freyheit zu behaupten? Das Böse in seiner Leidenschaft ist blos Irrthum, blos Fehler in der Vorstellung, und verdienet Vergebung; hingegen ist die Gleichgültigkeit für die Behauptung seiner innern freyen Würksamkeit eine völlige Niederträchtigkeit, die keine Vergebung verdienet. Dieses hindert aber nicht, daß wir nicht den für noch größer halten, der so gar seine eigene Würksamkeit und Freyheit einem noch größern Gut aufopfert. Sich selbst überwinden, ist der größte Sieg; und die größte Kraft der Seele zeiget sich darin, daß sie ihrer eigenen Würksamkeit, mitten in der stärksten Aeußerung, dennoch Meister wird, um sie anderswohin zu lenken. Denn wie der, der sein Leben und seine Freyheit aus Feigheit nicht vertheidiget, ein Nichtswürdiger ist, so verdienet der unsre größte Hochachtung, der sie freywillig, aus Stärke des Geistes, um höhere Absichten zu erreichen, dahingiebt.

Dieses sind also die verschiedenen Gattungen des Großen, wodurch die Werke der Kunst interessant werden können.

Zur guten Behandlung des Grossen gehört ein großer Geschmak, den uns Mengs aus seinem eigenen Gefühl richtig beschreibet. Der große Geschmak, sagt er,*) besteht darin, daß man die großen und Haupttheile

*) Man sehe die im Artikel Aeschylus auf der 29 u. f. S. des I Th. angeführte Stelle.

**) Que vouliez vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût. S. Horace de P. Corneille Act. III. Sc. 6.

*) S. Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak S. 22.

theile der ganzen Natur wähle, und die kleinern und untergeordneten, wo sie nicht höchst nöthig sind, versteke." Es ist schon oben angemerkt worden, daß die Einfalt viel zur Größe beyträgt. Also wollen auch große Gegenstände so behandelt seyn, daß sie einfach und ungezwungen da stehen. Der subtile Geschmak, der jedem einzelen Theil eine genaue Ausbildung und eine merkbare Feinheit geben will, der umständlich ist, der am Einzelen hängt, zerstöhrt durch seine Bearbeitung den Charakter der Größe. Wer nicht mit wenigen Veranstaltungen die volle Würkung, die er zur Absicht hat, erreicht, der kann keinen großen Gegenstand in seiner Größe darstellen. Es geschieht bisweilen, daß auch gemeine Künstler, entweder von ungefehr, oder weil sie des Gefühls für das Große nicht ganz beraubet sind, auf große Gegenstände fallen, die sie durch eine schwache und umständliche Behandlung verderben. Wie man etwa schlechte Schauspieler sieht, die das Große in den Reden der Personen, die sie vorstellen, durch Nebensachen, durch übertriebene Heftigkeit der Gebehrden und der Stimme, würklich verderben, eben so geschieht es auch andern Künstlern, denen es an großem Geschmak fehlet. Man sieht dieses deutlich an dem Ovidius, der sehr oft große Gedanken durch eine umständliche Behandlung verderbt; entweder weil er selbst das Große nicht recht gefühlt, oder weil er seinem Leser nicht zugetrauet hat, daß er es fühlen werde. Man sehe z. B. nur folgende Stelle, wo er von der Latona spricht: *)

— cui maxima quondam
Exiguam sedem pariturae terra negavit.
Nec coelo, nec humo, nec aquis Dea vestra recepta est.
Exul erat mundi. —

*) Metam. L. VI. 186.

Der zweyte Vers und die drey letzten Worte des vierten haben würklich den Charakter der Größe: aber durch die kleine Antithese, und durch die umständliche Zergliederung und Umschreibung im dritten Vers, wird die Vorstellung gleichsam in kleinere Stüke zerschnitten. Die Behandlung des Großen muß vorzüglich diese Maxime zum Grund haben:

Ornari res ipsa negat, contenta doceri.

Denn das, was in seinen wesentlichen Theilen, in seiner einfachen Gestalt, Kraft genug hat, bedarf nicht nur keines Zusatzes, sondern wird dadurch nur geschwächt.

Dem Großen ist das Kleine, das Artige, das Niedliche und überhaupt alles entgegen gesetzt, was dem Geschmak nur schmeichelt, was ergötzt und, wie sanfte kühlende Lüftgen, blos zum wollüstigen Genuß einladet, ohne die Kräfte der Seele zu einiger Würksamkeit aufzufodern. Eine Ausartung des Großen aber ist das Schwülstige und Uebertriebene, das nicht durch seine innere Kraft, sondern nur durch ungestümes Pochen und Poltern, durch prahlendes Großthun, die Aufmerksamkeit von uns zu erzwingen sucht. Hierüber wird das Nöthigste zum Gebrauch der Künstler an andern Orten vorkommen. *)

Es erhellet aus diesen Betrachtungen über das Große, daß es eine Kraft hat, die Würksamkeit unsrer Seelenkräfte zu reizen und zu vermehren. Und hierin liegt eben der Vorzug, den es vor dem Artigen und Niedlichen hat. Dieses verdienet etwas genauer entwikelt zu werden; weil hier gerade der Ort ist, den wichtigsten Nutzen, den die schönen Künste haben, und den der Künstler nie aus den Augen setzen soll, in seinem wahren Licht zu zeigen.

Der

*) S. Klein; Schwülstig; Uebertrieben.

Der Mensch ist ein empfindsames, aber auch zugleich ein würksames und handelndes Wesen. Es ist offenbar, daß die Natur ihm die Empfindsamkeit sowol zur Würksamkeit als zum Genuß gegeben hat. Durch den blossen Genuß würde der Mensch bald ausarten und zu einem schwachen elenden Ding werden, dessen Würksamkeit erstorben ist; in der Welt würde er das seyn, was Personen, deren Temperament durch ein weichliches Leben, oder durch Krankheit so geschwächt ist, daß sie selbst nichts mehr verrichten können. In der Gesellschaft sind sie bloße Zuschauer, die alles, was vorfällt, es sey angenehm oder unangenehm, mitgeniessen, aber selbst nichts mehr zum allgemeinen Interesse beytragen. Die würkenden Kräfte der Seele, die, wodurch der Mensch zu einem thätigen Wesen wird, sind sein vornehmstes Gut. Alles, was diese unterhält, was sie reizet und stärket, muß ihm wichtig seyn; denn dieses ist die eigentliche Nahrung des Geistes, wodurch er seine Gesundheit erhält und seine Kräfte immer vermehrt.

Die Werke des Geschmaks, die uns blos zum angenehmen und wollüstigen Genuß reizen, die der Phantasie und dem Herzen sanft schmeicheln, ohne sie jemal zu erschüttern, ohne sie aufzufodern, die würksamen Kräfte zu brauchen, sind Lekerbissen, die keine Nahrung geben, und deren Genuß allmählig alle Lebhaftigkeit, alle Kraft der Seele auslöscht. Nur das Große unterhält und stärkt alle Seelenkräfte; es leistet dem Geiste den Dienst, den der Körper von starken, männlichen Leibesübungen hat; wodurch er immer gesunder und stärker wird. Die Kräfte der Seele müssen, wie die Leibeskräfte, in beständiger Uebung unterhalten werden; der stärkste Geist kann in Unthätigkeit versinken, wenn er lange Zeit nichts um sich siehet, das seine Würksamkeit auffodert. Wir lernen aus der Geschichte der Menschen, daß die Größe und Stärke des Geistes, die wir für den Nationalcharakter gewisser Völker hielten, in verächtliche Weichlichkeit, und hernach so gar in Niederträchtigkeit ausgeartet ist, blos darum, daß entweder durch den Druk der Tyranney, oder durch eben so schwere Unterdrükung einer wollüstigen Ruhe, die Würksamkeit in den Gemüthern gehemmet worden. Das mächtigste Volk, das sich der Ueppigkeit und dem ruhigen Genuß der Güter, die es besitzt, einmal überlassen hat, wird allemal ein Raub eines würksamen und thätigen Volks werden, so bald sich dieses Eroberungen zu machen vorgenommen hat.

Wenn also die schönen Künste, wie man nicht zweifeln kann, das Ihrige zur Bildung des Charakters der Menschen beytragen sollen, so ist auch offenbar, daß dieses vorzüglich durch solche Werke geschehen müsse, die sowol in ihrem Inhalt, als in der Behandlung, den Charakter der Größe an sich haben; daß nur die Künstler, die darauf arbeiten, alle Kräfte der Seele in beständiger Uebung zu unterhalten, die Erwartung der Philosophie und der wahren Politik erfüllen, welche die schönen Künste zu ihrem Beystand herbeyrufen. *) Nicht die Feinheit des Geschmaks, sondern seine Größe ist das, worauf die Kritik vorzüglich arbeiten sollte. Jene dienet zu einer angenehmen Erholung, wenn der Geist nach einer männlichen Uebung seiner Kräfte einiger Ruhe bedarf. Beydes ist gut, wenn nur die gehörige Unterordnung dabey beobachtet wird. Der Künstler sollte sich die besten Baumeister zum Muster nehmen, die das Feine und das Kleine zwar nicht verachten, aber nur sparsam, und an den Stellen

*) S. Künste.

len anbringen, wo es das Auge von dem Großen nicht abziehen kann.

* *

Von der Größe handeln zugleich die mehresten, der, bey dem Art. Erhaben, angeführten Schriften. — Von der Größe (und Mannichfaltigkeit) im Gartenbau, s. Hirschfelds Theorie, B. 1. S. 162. — Von der Größe (und Anmuth) in der Mahlerey, unter andern, Richardson in dem Traité de la peinture, S. 137. Amst. 1728. 8. — Von der Größe in dichterischen Gemählden, Bodmer im 8ten Abschn. S. 211. der Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8. — —

Groteske.

(Zeichnende Künste.)

So nennt man eine besondere und seltsame phantastische Gattung der mahlerischen Verzierungen gewisser Zimmer. Das Groteske besteht aus kleinen Figuren von Menschen und Thieren, mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß man darin das Thier- und Pflanzenreich in einander verflossen antrifft; Menschen und Thiere, die aus den Knospen der Pflanzen hervorwachsen, halb Thier und halb Pflanzen sind. Man hat dergleichen in alten Grotten in Rom angetroffen. Johann von Udine soll sie zuerst in den Ruinen der Bäder des Titus gefunden haben. Vitruvius erwähnt dieser seltsamen Art zu mahlen,*) und klagt über den schlechten Geschmak, der dergleichen phantastische Dinge hervorgebracht hat. Sie überrascht, wie ein abentheuerlicher Traum, durch die ausschweifende Verbindung solcher Dinge, die keine natürliche Verbindung unter einander haben; sie kann doch eine Zeitlang gefallen, wie etwa ein tolles Geschwätz eines sich närrisch anstellenden Menschen, wegen der ausserordentlich seltsamen Verbindung der Begriffe, lachen macht. Es gehört also überhaupt in die Gattung des Lächerlichen und Abentheuerlichen, das nicht schlechterdings zu verwerfen ist.

*) Lib. VII. c. 5.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Groteske schon in den alten Zeiten in Aegypten aufgekommen sey. So viel ich mich erinnere, erwähnt der zwar nicht sehr zuverläßige Reisebeschreiber Lucas, daß er solche in alten ägyptischen Ruinen angetroffen habe. Nach der vorher erwähnten Entdekung der alten Grotesken haben auch die Neuern sie wieder in die Mahlerey aufgenommen. Der erwähnte Joh. von Udine und Per. del Vaga haben in der Gallerie des Vaticans, die wegen der darin befindlichen Gemählde die Bibel des Raphaels genennt wird, dergleichen Verzierungen angebracht, die Raphael selbst soll gezeichnet haben. Aber der Graf Caylus, der etwas von den antiken Grotesken, nach den Originalen gezeichnet und illuminirt, herausgegeben hat,*) hält sie für Copeyen derer, die in den Bädern des Titus gefunden worden.

Die Chineser haben ihre besondere Art des Grotesken, das noch abentheuerlicher ist, als das Antike, indem sie auch Gebäude und Landschaften, als in der Luft schwebend, oder wie aus Bäumen herauswachsend vorstellen.

Vom grotesken Tanz wird anderswo gesprochen. **)

* *

La Combe führt ein Werk des Jacq. Androuet du Cerceau unter dem Titel: Principes de la Perspective et des Grotesques, an, das öfterer gedruckt worden seyn soll, mir aber nicht näher bekannt

*) Recueil de peintures antiques. Préface.

**) Artikel Tanz.

bekannt ist. — Von grotesken Verzierungen überhaupt handelt Orestrio, im 2ten Th. N. LXI. S. 317. — — Nicht der von Hrn. Sulzer genannte Giov. Nanni von Udine, sondern lange vor ihm, Lud. Morto, war ums Jahr 1490 einer der ersten, der die, in unterirrdischen Gewölbern alter Gebäude zu seiner Zeit entdeckten Grotesken ans Tageslicht, und in Mode brachte. — Antoine Fantose, Mich. Rochetet, Jean Sanson, Gerard Michel (1530) Alb. Fontana (1530) Giov. Nanni von Udine († 1564) Marc Marchetti, von Faenza († 1580) Giov. P. Lomazzo († 1598) Prosp. Orsi, delle Grottesche († 1635) Jean Le Moine († 1713) Fil. Minci († 1750). — Von Grotesken, in Kupfer gebracht, sind, unter andern, folgende Sammlungen bekannt: Unterschiedliche Bücher mit Grotesken, Caminen . . . . für Maler und Bildhauer, von Berain, Augsb. fol. 81 Bl. — Veelderley Veranderinghe van Grotissen . . . door Corn. Flooris, und gestochen von Hier. Cock, 1556. f. — Neu Groteskenbuch, durch Christoph Jamnitzer, Nürnb. 1610. 4. — Grotesques de Marot, Augsb. f. 6 Bl. — Recueil des Grotesques de Raphael d'Urbin, peintes dans le Vatican, par Frcs. de la Guestière, f. 17 Bl. — Nouveau livre de Vases, Cartouches, Arabesques, Trophées et *Grotesques*, par Torro, Augsb. f. 36 Bl. — Livre de diverses Grotesques peintes dans le Cabinet et bains de la Reine par S. Vouet, gravé par N. Dorigny, 15 Bl. — —

Grotte.

(Baukunst.)

Gebäude, die in Gärten angebracht werden, und die aus Nachahmung natürlicher Hölen, die bisweilen in den Gebürgen angetroffen werden, entstanden sind. Die natürlichen Grotten, oder Berghölen, gehören unter die Seltenheiten der Natur, die man mit Vergnügen und einiger Verwunderung sieht: und da die Gärten eine Nachahmung würklicher Gegenden seyn sollen, *) so stehen die künstlichen Grotten allerdings, wenn sie nur am rechten Ort angebracht und wol erfunden sind, sehr gut darin. Aber wie überhaupt ein allzugekünstelter Geschmak die Gartenkunst mehr, als irgend eine andre Kunst, verdorben hat, so verdienen auch die wenigsten Grotten einige Aufmerksamkeit. Die erste Eigenschaft der Grotte ist, daß sie natürlich sey. Wenn man also schon von außen anstatt großer und roher Felsen, so wie in Wildnissen angetroffen werden, zierlich ausgehauene Säulen, und nach den Regeln der Kunst gemachte Gesimse und andre Zierrathen der Baukunst antrifft, so verschwindet sogleich der Begriff der natürlichen Grotte. Findet man aber inwendig ein völlig regelmäßiges Zimmer, so wird auf einmal der Begriff einer natürlichen Grotte ganz ausgelöscht, und alle Muscheln und Corallen und Glasschlaken, womit die Wände bekleidet sind, dienen zu nichts, als den Begriff sehr mühsamer Kleinigkeiten zu erweken. Nicht der Verzierer, der gewohnt ist, auf Gerathewol artige Kleinigkeiten zusammen zu setzen, sondern nur der Baumeister, welcher der größten Baumeisterin, der Natur selbst, das Große der Kunst abgelernt hat, ist im Stande auch in diesem Stük den Geschmak wahrer Kenner zu befriedigen.

*) S. Gartenkunst.

Grund.

(Mahlerey.)

Die Fläche, auf welche die ersten Farben zum Gemähld aufgetragen werden. Es ist für die Würkung der Farben, für die Haltung des Gemähldes und für die Dauer gar nicht gleichgültig, auf was für einen

Grund

Grund gemahlt werde. De Piles räth überhaupt einen weißlichten Grund zu nehmen; Titian, Rubens und andre große Coloristen sollen dieses gethan haben. Lairesse will bemerkt haben, daß zu Landschaften ein perlenfarbiger Grund, und zu historischen Stüken, die innerhalb eines Zimmers geschehene Handlungen vorstellen, der Grund aus Umbra, zu Nachtstüken der aus cölnischer Erde, am besten sey. Man hat Gemählde von alten italiänischen Meistern, die auf einen verguldeten Grund gemahlt sind.

Man versteht aber unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche, ein Gegenstand gesehen wird. So ist der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.

Die Farbe des Grundes hat einen großen Einfluß auf die Haltung des Gemähldes. Es ist eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den dunkeln, und das Dunkle gegen den hellen Grund stehe. Je brauner der Grund ist, worauf etwas weisses gemahlt wird, je mehr wird es weiß scheinen, und auch umgekehrt. Incarnat wird auf einem rothen Grunde blaß, und eine blasse rothe Farbe wird auf gelbem Grunde lebhafter und wärmer. Es gehört zur Erforschung der Geheimnisse des Colorits, daß man die Würkungen, die die Farbe des Grundes auf die verschiedenen Gegenstände des Gemähldes hat, genau beobachte. Leonhard da Vinci hat nach seiner gewöhnlichen Scharfsinnigkeit auch hierüber wichtige Beobachtungen gesammelt, die man im hundert und sieben und dreyßigsten und folgenden Abschnitten seines Werks findet. Es ist jedem Mahler zu rathen sie mit Aufmerksamkeit zu lesen, und dann auf dieser Bahn der genauen Beobachtung weiter fortzugehen.

* *

Ausser dem angeführten Vinci handelt, unter mehrern, noch, „Von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund, in der Nähe und Ferne derselben,“ Lairesse in dem 4ten Kap. des 4ten Buches seines großen Mahlerb. — so wie im 8ten Kap. „Von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, und so hinwieder; oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel.“ — —

Gründen.

(Kupferstecherkunst.)

Eine polirte Kupferplatte mit einem Firnis, der hier Grund heißt, überziehen, und sie dadurch zum Aetzen tüchtig machen. Die Vollkommenheit des Aetzens hängt zum Theil von der guten Beschaffenheit des Grundes ab. Dieser muß so seyn, daß von dem Reißen mit der Nadel nichts ausspringe, damit der Künstler die Stärke und Freyheit der Striche völlig in seiner Gewalt habe, und daß das Aetzwasser nirgend anders, als in die mit der Nadel gerissene Striche eindringen könne. Dieses hängt von der Güte des Grundes oder Firnisses ab, dessen Beschaffenheit an seinem Orte beschrieben worden. Der harte Firnis wird auf folgende Art auf die Platte getragen. Vor allen Dingen muß die Platte auf der guten Seite auf das sorgfältigste von allem Fette und andrer Unreinigkeit wol gereiniget seyn. Alsdenn wird sie auf ein gelindes Kohlfeuer gelegt, und warm gemacht. Wann sie durchaus wol warm ist, so tunkt man eine Feder oder etwas dergleichen in den Firnis und trägt an verschiedene Stellen der Platte selbigen auf, bis man ohngefehr urtheilt, es sey genug, um die Platte ganz dünne damit zu überziehen. Alsdenn theilt man

man entweder mit dem Ballen der Hand, oder mit einem Ball von Taffet, darin Baumwolle eingebunden ist, den Firnis gleich aus, daß er überall zudeket, und wo möglich gleich dike sey; welches durch die Uebung muß gelernt werden.

Wenn die Platte mit Firnis überzogen ist, so wird der Firnis geschwärzt. Zu dem Ende hat man etliche Wachslichter, die an einander gesetzt werden, bey der Hand; wenn sie eine Weile gebrennt haben, daß sie gut dampfen, so läßt man den Dampf überall an den Firnis anschießen. Dabey muß man sich aber wol in Acht nehmen, daß die Flammen dem Firnis nicht zu nahe kommen und ihn verbrennen.

Endlich wird der Firnis, wenn er nun schwarz genug ist, auf folgende Weise hart gebrennt. Man nimmt eine Kohlpfanne, die etwas größer, als die Platte seyn muß, und macht ein so viel möglich durchaus gleich glühendes Kohlfeuer darin an. Hernach zieht man die meisten Kohlen gegen den Rand der Kohlpfanne zusammen. Ueber diesem Kohlfeuer wird die Platte, die unrechte Seite gegen das Feuer gekehrt, in einiger Höhe über den Kohlen gesetzt, und so lange darüber gelassen, bis der Firnis etwas hart gebrennt ist. Man erkennt an dem Rauchen desselben, daß er bald gut ist. Weil er aber auch zu stark kann gebrennt werden, in welchem Fall er bey der Arbeit abspringen würde, so muß man hiebey vorsichtig seyn. Man kann an einem Ende der Platte mit einem Stükgen Holz ihn probiren. So lange er noch am Holz anklebt, ist er noch nicht hart genug; so bald er aber nicht mehr anklebt, muß man die Platte vom Feuer abnehmen.

Der weiche Firnis ist etwas leichter aufzutragen. Wenn die Tafel warm ist, so reibet man den Firnis, der in dem Taffet, worin er eingewikelt ist, bleiben kann, auf derselben herum. Die Wärme macht, daß er durch den Taffet schwitzt und an der Platte klebet. Nur gehört allerdings Uebung und Genauigkeit dazu, ihn überall gleich dik, und nirgend zu viel aufzutragen. Man kann ihn eben so, wie den harten, mit Ballen von Taffet austheilen und gleich machen. Wenn man glaubt, daß er ziemlich gleich aufgetragen sey, so setzt man die Platte noch einmal auf die Kohlen, läßt sie gelinde warm werden, bis der Firnis so weich worden, daß er von selbst eine glatte Fläche bekömmt. Hernach wird er eben so, wie vorher gesagt worden ist, geschwärzt.

Auf diese Art werden also die Kupferplatten gegründet, und nun kann die Zeichnung darauf getragen werden.*)

Gruppe.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist bis itzt nur in den zeichnenden Künsten aufgenommen, obgleich die Sache selbst, die es ausdrükt, allen Künsten gemein ist. Man versteht nämlich dadurch die Zusammenstellung, oder Vereinigung mehrerer einzeler, zusammen gehöriger Gegenstände, in eine einzige Masse, so daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines größern Ganzen erscheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes ist eine Gruppe, (der menschliche Körper ist ein aus vielen vereinigten Theilen zusammengesetztes Ganzes, aber keine Gruppe,) sondern die, da jeder Theil schon für sich etwas Ganzes seyn könnte. Das Ganze ist ein System, oder eine Masse von Theilen, deren

*) S. Abzeichnen.

deren keiner für sich etwas Ganzes wäre; die Gruppe ist ein großes Ganzes aus kleinen Ganzen zusammengesetzt. Ein solches Ganzes ist z. B. eine Weintraube: jede Beere für sich betrachtet, ist etwas Ganzes, nämlich ein runder Körper; diese Beeren auf einem Tische zerstreuet, machen nicht einen, sondern viel Körper aus; aber in eine Traube vereiniget, werden sie zu einer Gruppe und dadurch zu einem Ganzen, das seine Form hat und nun auf einmal, als ein einziges System, kann gefaßt werden. Der Historienmahler, der zu Vorstellung seiner Geschichte mehrere Personen oder Figuren zu zeichnen hat, stellt sie nicht einzeln oder zerstreuet, eine hier, die andre da, vor, sondern vereiniget deren etliche hier, andre an einer andern Stelle, in eine Masse oder in einen Klump zusammen; und wenn er die Sachen so geordnet hat, so sagt man, er habe Gruppen gemacht, oder die Figuren gruppirt. Wiewol man nun dieses Wort, wie gesagt, blos in zeichnenden Künsten braucht, so ist offenbar, daß die Sache selbst in allen andern Künsten vorhanden ist: Eine Periode der Rede ist nichts anders, als eine Gruppe einzeler Sätze, und die Periode in der Musik, eine Gruppe kleinerer Einschnitte. Dieses sey zur Erklärung des Worts gesagt.

Die Sache selbst verdienet in der Theorie der schönen Künste eine genaue Betrachtung, weil die Gruppirung der Gegenstände in den meisten Werken der Kunst eine Hauptsache ist. Daß ein Werk des Geschmaks, welches aus sehr viel einzelen Gegenständen zusammengesetzt ist, diese Theile nicht zerstreuet und einzeln darstellen, sondern dieselben in eine oder mehrere Gruppen sammeln, und diese Gruppen wieder in einen einzigen Gegenstand verbinden müsse, ist eine wesentliche Regel, deren Grund leicht einzusehen ist. Es ist weder der Phantasie noch dem Verstande möglich, sich viel einzele Dinge auf einmal klar vorzustellen. Das einfache Wesen unsers Geistes zeiget sich auch darin, daß wir die Aufmerksamkeit auf einmal nur auf einen einzigen Gegenstand richten können; eben so wie es unmöglich ist, wenn wir viel einzeln zerstreuete Personen vor uns sehen, mehr als eine auf einmal klar ins Gesicht zu fassen. Ein aus viel einzelen Gegenständen bestehendes Werk bekömmt dadurch, daß die sich zusammen schikende einzele Theile in wenige Massen gesammelt werden, eine Einfalt, die uns verstattet das Ganze zu fassen; so wie wir von den größten Zahlen, so bald sie kunstmäßig durch wenig Ziffern ausgedruckt werden, einen klaren Begriff bekommen. Wenn wir z. B. die Zahl hundert in diesen drey Summen oder Gruppen sehen 60 + 30 + 10: so werden wir ohne Mühe eine klare Vorstellung von dieser Summe haben, wozu wir nicht ohne sehr große Mühe gelangen würden, wenn wir sie in sehr viel einzeln Theilen, wie z. E. so: 2 + 3 + 7 + 9 + 14 u. s. f. vor uns sähen. Dieses ist also der erste Vortheil, den wir vom Gruppiren haben, daß es die Hauptvorstellung des Ganzen erleichtert, und ihm Klarheit, Einfalt, folglich Faßlichkeit giebt. Durch das Gruppiren wird das Viele als wenig vorgestellt, um auf einmal zu würken; daher oft der Charakter der Größe selbst, aus einer geschikten Gruppirung entsteht.

In den Gegenständen, die man auf einmal übersieht, dienen die Gruppen auch, der Menge der auf einmal vorschwebenden Gegenstände Ordnung zu geben, und die Aufmerksamkeit des Beobachters bey der näheren Betrachtung derselben zu lenken. Es ist gar nicht gleichgültig, auf welchen Theil eines Gemähldes

man das Auge zuerst richte.*) Man muß die Hauptsache, das, wovon das übrige abhängt, eher als das andre sehen, und von diesem allmählig auf die mit ihm verbundenen Theile, in der Ordnung, welche die Natur der Sachen erfodert, fortschreiten. Diese Ordnung aber kann durch die Gruppen angezeiget werden. Das Auge fällt allemal eher auf das Große, als auf das Kleine, eher auf das, wo starkes Licht ist, als auf das schwächer Erleuchtete. Dadurch kann der Mahler das Auge gleichsam zwingen, die Theile des Gemähldes in der Ordnung, die er ihm selbst vorschreiben will, zu betrachten.

Endlich dienet das Gruppiren auch überhaupt dazu, daß jedes Einzele des Werks in seinem Rang, in seiner Abhänglichkeit und in seinem wahren Verhältniß zu den übrigen erscheine. In jedem Werke kommen kleinere und größere, wichtigere und unbeträchtlichere Dinge vor; die Vorstellung des Ganzen hat nur alsdenn ihre Richtigkeit, Wahrheit und die Würkung, die sie haben soll, wenn jeder Theil in dem ihm zukommenden Rang erscheinet. Dieses aber wird durch eine geschikte Gruppirung erhalten. Die wichtigsten Theile kommen in die Hauptgruppen; in jeder Gruppe aber kommen wieder die Haupttheile an den sichtbarsten Ort, die Nebensachen aber dahin, wo sie die ihm zukommende Würkung am besten thun. Es giebt in jedem Werke der Kunst Theile, die nicht als Theile des Ganzen, sondern als Theile größerer Haupttheile erscheinen; diese kleinen Theile müssen so angeordnet seyn, daß es dem Auge nicht möglich wird, sie gegen das Ganze zu halten; es muß sie nur gegen das kleinere Ganze der Gruppe, zu der sie gehören, stellen. Diesen Kunstgriff hat die Natur an dem

*) S. Größe II Th. S. 351 f.

Bau des menschlichen Körpers auf das Vollkommenste beobachtet. Es fällt Niemanden ein, die Nase oder den Mund in seinem Verhältniß gegen den ganzen Leib zu betrachten, sondern blos in dem Verhältniß gegen das Gesicht; dieses aber wird, als ein Haupttheil, in seinem Verhältniß gegen den Rumpf abgemessen. So wissen geschikte Baumeister die Theile der Außenseite eines Gebäudes geschikt zu gruppiren, daß es uns nicht einfallen kann, kleinere Theile, als Fenster, oder gar einzele Glieder, gegen das Ganze zu halten, sondern allemal gegen die Haupttheile, von denen sie Theile sind.

Also hat nicht nur der Mahler, sondern jeder andrer Künstler die vollkommene Gruppirung der Vorstellungen genau zu studiren; denn je glüklicher er darin ist, je vollkommener wird auch sein Werk seyn.

Nicht nur die Gegenstände, die man auf einmal übersieht, sondern auch die, die sich nach und nach darstellen, müssen gruppirt seyn, und haben dieses um so mehr nöthig, je größer die Menge und die Mannigfaltigkeit der Dinge, die dazu gehören, ist. Daher müssen epische Dichter, Geschichtschreiber und Redner die Kunst zu gruppiren von dem Mahler lernen. Wer eine an einzeln Vorfällen reiche Handlung oder Begebenheit beschreiben will, muß seine Materie nothwendig gut gruppiren, wenn der Zuhörer für der Verwirrung der Vorstellungen gesichert seyn soll. Er muß kurz die Hauptparthien, die zusammen genommen das Ganze ausmachen, vorstellen, als wenn man auf einmal die Begebenheit im Ganzen übersähe, und hernach muß er jede Hauptgruppe nach und nach besonders entwikeln. Dieses ist eine der wichtigsten Regeln einer guten Erzählung, wie schon an seinem Ort angemerkt wor-

den

den ist.*) Zum Beyspiel einer solchen Gruppirung können wir Bodmers Beschreibung, von dem Eingang der Thiere in die Arche anführen. Das Gemähld besteht aus einer unermeßlichen Menge einzeler Theile. Hätte der Dichter, ohne es zu gruppiren, uns der Ordnung nach, die ankommenden Thiere ein Paar nach dem andern gleichsam aufgezählt, so würde er uns ermüdet und verwirrt haben. Darum führt er das Auge zuerst schnell über die Hauptgruppen weg:

sie sahn ein seltsames Wunder:
Vögel, Vieh und Würmer kamen.

Mit diesem einzigen Blik übersehen wir schon das ganze Gemähld in drey Hauptgruppen. Aber jede dieser Hauptgruppen hat noch zu viel Mannigfaltigkeit; darum theilt jede sich wieder in Nebengruppen.

Zuerst stieg
Ueber die Brüke die Schaar, die auf vier Füßen einhergeht,
Sechs Geschlechte.
— —
Alsobald folgte das gefiederte Heer; zuerst das Geflügel
Von der gefräßigen Art u. s. w.
— — —
Nach der geflügelten Schaar kam ein kleiner gehasseter Hauffe,
Der in die Fluth und das trokene Land sein Leben vertheilet.
— —
Noch war ein Volk zurük, die Pygmäen im Reiche der Thiere.

Auf diese Weise wird eine Erzählung eben wie ein Gemähide gruppirt. Man übersieht erst das Ganze; dann jeden großen Haupttheil besonders wieder in seinem Ganzen, und darauf die Theile dieser Theile.

Auch der dogmatische Vortrag erfodert eine ähnliche Gruppirung, damit man zuerst das Ganze übersehe, die Haupttheile in ihrer Ordnung und Abhänglichkeit von einander bemerke, und von da auf die Betrachtung des Einzelen komme. Diesen Theil der redenden Kunst scheinen die neuern französischen Schriftsteller mehr, als irgend eine gelehrte Nation, studirt zu haben; und hierin können alle andre Völker von ihnen lernen.

* *

Von der Gruppe, in der Mahlerey, unter mehrern, handeln Dupuy du Grez in s. Tr. sur la Peint. S. 299 u. f. — Hagedorn, in der 20ten Betr. und von der Beleuchtung der Einfachen, in der 47ten Betr. — De Piles in den Elem. de peint. S. 76. der Ausgabe von 1767. — S. übrigens die bey dem Art. Anordnung angeführten Schriften.

H.

H.
(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man die zwölfte oder oberste Sayte unserer heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter, deren Länge $\frac{8}{15}$ von der ganzen Länge der untersten Sayte C ist. In der ältern diatonischen Leiter war sie die zweyte Sayte, und wurde deßwegen mit dem Buchstaben B bezeichnet. Wenn man aber in der lydischen Tonart sang, wo F der erste Ton war, so war dieses B, ob es gleich der vierte Ton war, für die wahre Quarte des Grundtones zu hoch, und mußte deßwegen

*) S. Erzählung.

wegen niedriger gesungen werden. Daher kam es, daß in dem Liniensystem, auf welches die Noten geschrieben wurden, auf die Linie, die mit B bezeichnet wurde, bald ein höherer, bald ein niedriger Ton, zu stehen kam: beyde wurden mit B bezeichnet; der höhere mit einem vierekigten B, woraus unser heutiges ♮ entstanden ist; der tiefere mit einem runden B. Nachdem hat man dem Ton, der auf dieser Stufe durch das erstere B bezeichnet worden, den Buchstaben H zugeeignet, und nur den tiefern B genennet. Da gegenwärtig alle Linien und Intervalle des Notensystems in dem Falle sind, daß die darauf stehenden Noten um einen halben Ton höher oder tiefer seyn können, so ist aus jenem doppelten B auch die heutige Gewohnheit entstanden, die Erhöhung oder Vertiefung der Töne mit dem Zeichen x (welches vermuthlich aus ♮ entstanden ist) und b anzuzeigen; das vierekigte B aber, oder ♮, wird itzt da gebraucht, wo man anzeigen will, daß der Ton, der durch b vertieft oder durch x erhöht worden, nun wieder um einen halben Ton höher oder niedriger zu nehmen sey.

In der ältern blos diatonischen Musik, konnte der Ton H (der Alten ihr B) nicht zum Grundton, oder zur Tonica genommen werden, weil ihm ein wesentliches Intervall, nämlich die Quinte, fehlte. Denn der fünfte Ton davon, F, macht nur ein Intervall von $\frac{45}{64}$ aus, welches dissonirt, und dadurch die falsche Quinte genennt wird. Nach unsrer itzigen Einrichtung aber kann H, sowol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica genommen werden, weil es seine Quinte Fis hat.

Häßlich.

(Schöne Künste.)

Das Gegentheil des Schönen; folglich die Unvollkommenheit, in so fern sie sinnlich erkennt wird. Wie das Schöne Wolgefallen und Lust es zu genießen erwekt, so würkt das Häßliche Mißfallen und Ekel. Demnach hat es eine sinnliche zurüktreibende Kraft: derowegen gehört seine nähere Bestimmung, und die Vorschrift für den Gebrauch oder Mißbrauch desselben, zur Theorie der schönen Künste.

So wie der Ausdruk Schön, ursprünglich von den Formen gebraucht, hernach auf unkörperliche Dinge ausgedehnt worden, so ist es auch mit dem Gegentheil gegangen. Das Häßliche der Form ist demnach die Verwirrung, die Mißstimmung, das Unebenmaaß der Theile eines Ganzen. Es entstehet aus Theilen, welche zu groß oder zu klein sind, in denen etwas zu viel oder zu wenig ist, die nicht in die Art des Ganzen passen, die gezwungen sind, die gegen einander streiten, die der Erwartung des Auges widersprechen. Es ist nicht blos der Mangel der Schönheit; denn dieser hat keine sinnliche Kraft, er läßt uns gleichgültig; sondern etwas würkliches. Da wir uns aber weitläuftig über die Natur des Schönen erklärt haben, *) so ist es überflüßig, hier viel über die Natur des Gegentheils zu sagen, da alles leicht aus jenem herzuleiten ist.

Nothwendiger aber ist die nähere Bestimmung seines Gebrauchs. Diejenigen, welche das Wesen der Künste in der Nachahmung der schönen Natur, und ihren Zwek im Vergnügen setzen, müssen kraft dieser Grundsätze den Gebrauch deß Häßlichen ganz verbieten. Und dieses thun auch in der That die meisten Kunstrichter. Ahmet aber der Künstler, welcher schlechterdings alles Häßliche verwirft, der Natur wahrhaftig nach? Bey der offenbaren Liebe zum Schönen und Angenehmen, hat sie auch

*) S. Schön.

auch viel Dinge widrig gemacht. Die meisten giftigen Kräuter verrathen ihre böse Natur entweder durch widrigen Geruch oder durch etwas Häßliches in dem Ansehen. Dadurch werden oft Menschen und Thiere abgehalten, sich Schaden zu thun.

Mit demselbigen Geist muß der Künstler vorzüglich durch das Schöne sich den Weg zu dem Herzen öffnen, aber auch das Häßliche brauchen, um dem Bösen den Eingang in dasselbe zu verschließen. In dieser Absicht hat Milton der Sünde eine so abscheuliche Gestalt gegeben, ein Muster des Häßlichen; und zu gleichem Zwek hat Bodmer in der Noachide die scheuslichsten Formen zu Bildern verschiedener Sünden gewählt. So hat auch Raphael, der feineste Kenner des Schönen in der Form, den sterbenden Ananias und den Attila häßlich gemacht.

Von den unangenehmen Empfindungen sind Zorn und Schreken nicht die einzigen, welche der Künstler zu erweken hat, sondern auch Abscheu und Ekel;*) dazu ist das Häßliche das eigentliche Mittel.

Man verbietet insbesondere den zeichnenden Künsten den Gebrauch des Häßlichen. Aber so widersinnisch der Mahler handelt, der häßliche Gegenstände blos darum wählt, weil sie häßlich sind, oder um seine Kunst daran zu zeigen, so kann man ihm dessen Gebrauch nicht schlechterdings verbieten. Hat er Personen von abscheulichem Charakter vorzustellen, warum soll er nicht die Zeichen der Verwerfung auch ihrer Form einprägen? Allein deßwegen wollen wir das Uebertriebene hierin nicht gut heißen. Es kann einer ein nichtswürdiger Mensch seyn, ohne wie eine Carrikatur auszusehen; er kann wolgestaltet seyn, und dennoch durch etwas Widriges in der Form, das Häßliche seiner Natur verrathen.

*) S. Ekel.

Der Gebrauch des Häßlichen in den Werken der schönen Künste ist also keinem Zweifel unterworfen. Dieses aber widerstreitet dem Grundsatz, daß der Künstler seinen Gegenstand verschönern soll, gar nicht. Beydes kann sehr wol neben einander bestehen, wenn man nur die Begriffe aus der Natur und dem Wesen der schönen Künste genau bestimmt.

Dieses besteht unstreitig darin, daß sie den Gegenstand, durch welchen sie auf die Gemüther würken wollen, so bearbeiten, daß die Sinnen, oder die Einbildungskraft ihn lebhaft, mit völliger Klarheit und in dem eigentlichen Lichte fassen. Er muß nothwendig so seyn, daß er die Aufmerksamkeit reizet, und sich der Vorstellungskraft schnell und sicher gleichsam einverleibet. Darum muß er weder verworren, noch undeutlich, noch widersinnisch seyn, noch irgend etwas an sich haben, das der Vorstellungskraft den lebhaften Eindruk, den sie davon haben soll, schwer macht; weil in diesem Fall der Zwek verfehlt wird. Jeder Künstler ist als ein Redner anzusehen, der durch seinen Vortrag in den Gemüthern eine gewisse Würkung hervorzubringen hat. Diese mag angenehm oder unangenehm seyn, so müssen die Vorstellungen, wodurch er seinen Zwek erreichen will, durch Klarheit, durch Richtigkeit, durch treffende Kraft, durch Ordnung, tief in die Vorstellungskraft eindringen. Ein verworrener, undeutlicher, langweiliger Vortrag, unbestimmte und confuse Begriffe, sind allemal dem Zwek des Redners entgegen, weil das, was darin liegt, nicht gefaßt wird. Deßwegen muß er immer gut, oder, wenn man will, schön reden, auch da, wo er widrige Empfindungen erweken will. Dadurch zwinget er uns ihm auch alsdann zuzuhören, wenn er uns unangenehme Dinge sagt. Mit einem Wort, er muß

auch

auch häßliche Dinge schön sagen, das ist, auch widrigen Vorstellungen die ästhetische Vollkommenheit, die man oft mit dem Namen der Schönheit belegt, zu geben wissen. So muß jeder Künstler seinen Gegenstand bearbeiten; er muß sowol schöne, als widrige, häßliche Dinge so vor das Auge bringen, daß wir gezwungen werden, sie lebhaft zu fassen.

* *

In wie fern, in den schönen Künsten, Häßlichkeit verschiedentlich wirket, darüber s. den Laocoon, vergl. unter andern, mit S. 244 u. f. des Ersten kritischen Wäldchens. — „Von dem Garstigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahlerisch genannt wird," handelt Lairesse in dem 17ten Kap. des 6ten Buches seines großen Mahlerbuches S. 194. der Ausgabe von 1785. — und „Von der Vermeidung des Häßlichen, und was die feinern Empfindungen beleidigt," Hagedorn in der 9ten Betr. S. 108.

Halber Ton.

(Musik.)

So wird das kleineste diatonische Intervall genennt, C-Cis, oder E-F u. s. w. Dieses Intervall ist aber von zweyerley Größe: der große halbe Ton, E-F, oder H-C, der der Unterschied ist zwischen der reinen großen Terz $\frac{4}{5}$ und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$, und folglich durch $\frac{15}{16}$ ausgedrukt wird; und der kleine halbe Ton, der der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz ist, und durch $\frac{24}{25}$ ausgedrükt wird. Dieser kleine halbe Ton aber kömmt in unserer Tonleiter gar nicht vor. Ueberhaupt ist jede Stufe, oder jedes Intervall zwischen den zwey nächsten Sayten der heutigen Tonleiter, als C-Cis, Cis-D u. s. f., ein halber Ton; und diese sind bald größer, bald kleiner, wie jedermann aus Vergleichung der Zahlen sehen kann.*) Diejenigen, welche den kleinen halben Ton C-Cis $\frac{24}{25}$ annehmen, bekommen dadurch eine große Terz Cis-F, welche nicht kann gebraucht werden, weil sie beynahe um $\frac{1}{32}$ zu hoch ist; da die höchste erträgliche Abweichung der Terz $\frac{1}{81}$ seyn kann.

Halbschatten.

(Mahlerey.)

Dieses Wort wird in der Mahlerey gebraucht, aber nicht allemal in dem eigentlichen, ihm zukommenden Sinn. Nach seiner wahren Bedeutung muß es bey der Farbengebung von den Stellen gebraucht werden, wo die eigenthümliche Farbe der Körper, aus Mangel des vollen Lichts, etwas dunkeler wird, als sie da ist, wo das ganze Licht auffällt. Wenn ein an der Sonne liegender Körper einen Theil seiner Fläche der Sonne gerade zukehret, daß alle Strahlen senkrecht, oder beynahe so darauf fallen, so erscheinet auf dieser Stelle des Körpers seine eigenthümliche Farbe in vollem Lichte; die Theile, die von der Sonne weggekehrt sind, auf die folgleich gar kein Sonnenstrahl fallen kann, sind im völligen Schatten; die Stellen aber, wo das Licht schief auffällt, die von demselben nur gestreift werden, haben ein merklich vermindertes Sonnenlicht, folglich wird die eigenthümliche Farbe weniger hell. Weil die Farbe weder das volle Licht hat, noch in vollem Schatten liegt, so giebt man dieser Verminderung der Helligkeit der eigenthümlichen Farbe den Namen des Halbschattens. Die Verdunklung der eigenthümlichen Farbe kann durch Beymischung einer dunkeln Farbe in die helle, und also durch das Brechen der Farben erhalten werden; deßwegen haben ei-

*) S. System.

nige das Wort Halbschatten überhaupt von den gebrochenen Farben gebraucht. Andre haben überhaupt die Mittelfarben Halbschatten genennt, weil die Verdunklung der hellen Farben des vollen Lichtes auch durch ganze Mittelfarben kann erhalten werden. Hieraus läßt sich begreifen, woher die Ungewißheit und Verwirrung in Ansehung der Bedeutung des Worts entstanden ist, über welche der Herr von Hagedorn, in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, sich beklagt.

Haltung des Körpers.

(Schöne Künste.)

Wir verstehen hier durch dieses Wort das, was man gemeiniglich durch das französische Wort Maintien ausdrükt, die charakteristische Art, wie ein Mensch bey verschiedenen Stellungen und Gebehrden sich trägt, oder hält. Fast alle Arten des sittlichen Charakters können, bey jeder Art der Stellung und Gebehrdung, schon durch die Haltung des Körpers ausgedrükt werden; das Auge des Kenners entdekt darin Unschuld oder Frechheit, Güte der Seele oder Härtigkeit des Herzens, edles oder niedriges Wesen. Die Haltung ist gleichsam der Ton der Stellung und der Gebehrden; denn wie einerley Worte, durch den Ton in dem sie gesagt werden, von ganz verschiedener Kraft seyn können, so können auch einerley Gebehrden durch die Haltung einen verschiedenen Charakter bekommen. So unmöglich es auch ist, das was zur Haltung gehört, zu beschreiben, so klar und gewiß ist doch ihre Würkung auf den feinen Kenner. Sie ist eines der Mittel, wodurch die Seele sichtbar gemacht wird.

In den zeichnenden Künsten, im Schauspiel, im Tanz und auch in dem Vortrag der Rede, ist sie von der größten Wichtigkeit, weil sie uns oft Dinge empfinden läßt, die uns durch kein anderes Mittel empfindbar könnten gemacht werden. Es war die Haltung, aus welcher nach Virgils Beobachtung Aeneas die Venus erkannte: Incessu patuit Dea; und so kennet man den Apollo im Belvedere für den Gott des Lichts. In Raphaels Geschichte der Psyche erscheinet diese Braut des Amors mehr als einmal in einer Haltung, die uns ein höchst naives und liebenswürdiges Wesen in ihrem Charakter lebhaft empfinden läßt. In den zeichnenden Künsten ist die Vollkommenheit der Haltung das Höchste der Kunst, weil sie den Figuren das Leben giebt, und durch dieses Leben die Seele sichtbar macht. In den mimischen Künsten ist sie es allein, die uns anstatt des Schauspielers oder Tänzers die Personen selbst, die sie vorstellen, vors Gesicht bringt und die höchste Täuschung bewürkt; in dem Vortrag der Rede aber könnte sie allein, wenn auch die Worte unvernehmlich wären, die Ueberzeugung bewürken.

Aber dieser Theil der Kunst liegt ganz außer der Kunst; nicht der Künstler, sondern der Mensch von empfindsamer Seele, der jede Aeusserung des unsichtbaren Wesens, das den Körper belebt, zu bemerken und an sich selbst zu empfinden vermag, sieht den Charakter und den besonderen, aus der Empfindung entstehenden, inneren Zustand des Menschen in der Haltung des Leibes. Nicht darum, weil Phidias ein Bildhauer war, konnten die Griechen etwas von der Majestät der Gottheit in dem Bilde seines Jupiters fühlen, sondern darum, weil er seine Seele zur Empfindung der Hoheit des göttlichen Wesens erheben konnte. So zeiget ein Garrik jeden Charakter und jede Empfindung in der Haltung des Leibes,

*) S. 681.

des, nicht weil er ein gelernter Schauspieler ist, sondern weil er ein Auge hat, das jeden Winkel des menschlichen Herzens durchschauet, und ein Herz, das selbst alles empfindet, was ein menschliches Gemüth zu empfinden vermag.

Darum würde der Künstler diesen wichtigen Theil vergeblich durch Unterricht zu lernen suchen; er muß ihn ganz durch sich selbst haben. Die Kunst dienet blos dazu, daß man das, was man selbst richtig bemerkt, und lebhaft empfindet, ausdruken könne; dieses Sehen aber und Empfinden muß der Kunst vorhergehen. Ein großer Geist, ein wahrer Kenner der Menschen, der, dem in der sittlichen Welt nichts unbemerkt bleibt, hat die Anlage durch das Studium der Kunst groß zu werden; und wenn diese Anlage durch die Vollkommenheit der äußern Sinnen, durch anhaltende Uebung derselben unterstützt worden, so ist der große Künstler gebildet; er ist allemal ein scharfer Beobachter und ein großer Kenner der Menschen.

Haltung.

(Mahlerey.)

Man sagt von einem Gemähld, es habe Haltung, wenn jeder Theil in Ansehung der Tiefe des Raumes, oder der Entfernung vom Auge, sich von den neben ihm stehenden merklich absondert, so daß die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten, nach Maaßgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurüke weichen. Es ist die Würkung der Haltung, daß eine flache Tafel einen tiefen Raum vorstellt, daß eine gemahlte Kugel nicht wie eine zirkelrunde Fläche, sondern wie ein diker Körper erscheinet. Hingegen macht der Mangel der Haltung alles flach, so wie ein runder Thurm von Ferne als eine flache Mauer erscheinet. Demnach ist die Haltung das, was eigentlich dem Gemähldе das Leben und die wahre Natur giebt; weil ohne sie kein Gegenstand als ein würklicher Körper erscheinen kann, sondern ein bloßes Schattenbild ist.

Sie hängt von vielerley Ursachen ab: von der perspektivischen Zeichnung; von der Luftperspektiv; von dem einfallenden Lichte; von der Stärke und Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln; und von der Ausführlichkeit, sowol in Zeichnung, als im Colorit. Das, was zur Perspektiv gehöret, ist bestimmten Regeln unterworfen, und hat also keine Schwierigkeit; auch das, was die Ausführlichkeit, sowol in Zeichnung, als im Colorit zur Haltung beyträgt, läßt sich durch mittelmäßiges Nachdenken finden. Es fällt gar bald in die Augen, daß alles, was an einem Körper sichtbar ist, undeutlicher werde, je weiter er sich vom Auge entfernet; daß an ganz nahen Gegenständen die kleinesten Beugungen im Umriß, die geringsten Erhöhungen und Vertiefungen, die feinesten Schattirungen der Farben, die kleinesten Lichter und Widerscheine können bemerkt werden, daß alle diese kleinern Dinge allmählig unmerkbar werden, so wie man sich von dem Gegenstand entfernt, bis endlich der ganze Umriß ungewiß, die Form des Körpers nur überhaupt merkbar wird, alle Schattirungen der Farben und die Schatten selbst verschwinden, so daß der Körper einfärbig, an Farbe matt und gänzlich flach scheinet. Diese Dinge haben wenig Schwierigkeit, und können durch fleissige Beobachtung der Natur gelernt werden. Desto schwerer aber ist es, die andern Umstände so zu beobachten, wie die Vollkommenheit der Haltung es erfodert.

Wie sehr die Haltung von dem einfallenden Lichte, von der Richtung und

und Stärke desselben, überhaupt vom Hellen und Dunkeln abhange, kann man deutlich bemerken, wenn man eine Aussicht oder Landschaft bey allen möglichen Abwechslungen des Lichts fleißig beobachtet. Bey hellem Sonnenscheine hat ein und eben dieselbe Aussicht jede Stunde des Tages eine andre Haltung, weil Licht und Schatten jede Stunde nicht nur auf andre Stellen fallen, sondern stärker oder schwächer sind. Man wird bald gewahr werden, in welchem Fall das hohe oder niedrige Licht, und wenn das gerade oder Seitenlicht vortheilhaft sey. Durch eben diese Beobachtung einer Gegend wird man auch den Einfluß kennen lernen, den der Ton auf die Haltung hat. Darum soll der Mahler das, was zur Haltung gehöret, durch genaue Beobachtung der Natur studiren. Er kann sich hierin den Leonhard da Vinci zum Muster nehmen, der mit der Genauigkeit und dem Scharfsinn eines Naturforschers jede Würkung des veränderten Lichts auf das genaueste beobachtet hat. Der Historienmahler wird auch bey Gelegenheit der Schauspiele manche wichtige Beobachtung über die Haltung machen können. Man sieht bisweilen Scenen, da die Haltung ausnehmend gut ist, und andre sind in dieser Absicht sehr matt. Ein nachdenkender Mahler wird bald entdeken, wie viel die Farbe des Grundes, oder der Hinterwand der Schaubühne, die Kleidung der Personen, die Stärke oder Schwäche des Lichts, in welchem sie stehen, zu der guten oder schlechten Haltung beytragen.

Durch dergleichen Beobachtungen lernt man den Hauptthеilen des Gemähldes, ganzen Gruppen, vermittelst einer geschikten Austheilung des Lichts und Schattens, und einer verhältnißmäßigen Stärke derselben, die gute Haltung geben. Es können aber hierüber keine Regeln festgesetzt werden, weil die Fälle unendlich abwechseln, und bald jede Anordnung der Gruppen oder der Haupttheile des Gemähldes ihr besonderes Licht erfodert. Manches Gemählde bekömmt seine Haupthaltung von einem etwas hoch einfallenden Seitenlicht, da diese Würkung in einem andern, weil es anders gruppirt ist, durch ein flach einfallendes Licht erhalten wird. Die Scharfsinnigkeit des Künstlers muß die wahren Ursachen der besten oder schlechten Haltung in jedem besondern Falle zu entdeken wissen; dabey muß er aber auf alle Umstände zugleich sehen. Wenn er z. B. in einem besondern Falle finden sollte, daß ein hohes und dabey starkes Licht sehr gute Würkung thut, so muß er auch genau auf die Anordnung der Gruppen dabey Acht haben; denn eben dasselbe Licht könnte, wenn sonst alles übrige gleich wäre, bey einer andern Anordnung gerade eine schlechte Würkung thun.

Ein Künstler, dem es sonst nicht an gehöriger Scharfsinnigkeit fehlet, wird durch dergleichen Beobachtungen zu einer gründlichen Kenntniß der Ursachen einer guten Haltung kommen, in so fern diese von Licht und Schatten, vom Hellen und Dunkeln, und von der geschikten Wahl der Localfarben abhängt. Mit der Beobachtung der Natur aber muß er auch das Studium der besten Kunstwerke, besonders der niederländischen Schulen verbinden. Wegen des besondern Einflusses, den die Localfarben auf die Haltung haben, und welcher bisweilen nicht gering ist, kann man einem fleißigen Mahler ein Mittel vorschlagen, wodurch er in diesem besondern Theile der Kunst gewiß hinter die Geheimnisse kommen wird. Er müßte einige Gemählde von vollkommener Haltung mehreremale copiren, und überall,

all, wo es sich thun läßt, die eigenthümlichen Farben ändern, hier einer Figur, die ein helles Kleid hat, ein dunkeles geben, ein rothes Gewand in ein grünes u. s. w. verwandeln. Bey jeder Abänderung der Localfarben wird er eine merkliche Veränderung in der Haltung wahrnehmen, und dadurch wird er in diesem Theile der Kunst zu einer gründlichen Kenntniß gelangen. Der Weg ist freylich mühsam, aber die Mühe wird denn dadurch belohnt, daß man seiner Sachen gewiß wird. Wer nicht mit einem ausnehmenden Genie für seine Kunst gebohren ist, muß sich nicht einbilden, daß er ohne viel Mühe und großes Nachdenken es darin zu irgend einem beträchtlichen Grad der Vollkommenheit bringen werde.

Die größten Schwierigkeiten finden sich da, wo die Haltung nicht durch Entgegensetzung des Lichts und Schattens, sondern blos durch eine geschikte Brechung der hellen Farben zu erreichen ist. Man sieht bisweilen Portraite, besonders unter denen von van Dyk, wo die Gesichter eine bewundrungswürdige Ründung haben, ohne daß man Schatten darin gewahr wird. Dieses ist aber auch das Höchste in der Kunst des Colorits, und es läßt sich kaum begreifen, wie diese Würkung erreicht worden. Es ist unendlich leichter die Haltung durch Licht und Schatten zu erreichen, als durch bloße Brechung der hellen Farben. Hier muß man durch ein glükliches Gefühl alles errathen, da man dort ziemlich bestimmten Regeln folgen kann. Titian und van Dyk sind hier die großen Muster, die der Mahler zu studiren hat.

Der Begriff der Haltung muß nicht blos auf die Werke der zeichnenden Kunst eingeschränkt werden; er erstrekt sich auf alle Werke der Kunst. Ein Gedicht oder eine Rede, durchaus in einem Ton und mit einerley Stimme gelesen, würde für das Gehör eben so ohne Haltung seyn, als ein Gemählde ohne Haltung der Farben. Und die Rede, in welcher alle einzele Gedanken gleich stark und gleich ausführlich vorgetragen sind, ist dem Gemählde ähnlich, dem die Haltung in der Zeichnung fehlet. Es ist anderswo *) angemerkt worden, daß die redenden Künste ihre Vorstellungen eben so gruppiren müssen, wie es die zeichnenden Künste thun, und so sind diese beyden Zweige der Kunst auch in Absicht auf die Haltung der Dinge denselbigen Regeln unterworfen. Auch wird sie durch einerley Mittel erreicht. Daß nahe Gegenstände genau ausgezeichnet, und im Colorit ausführlich bearbeitet, entfernte aber nur im Ganzen angezeiget und nur schwach ausgemahlt werden, hat auch in den redenden Künsten statt. Man kann auch durch die Ausführlichkeit, die uns die kleinesten Theile sehen läßt, einen Gegenstand nahe bringen, und durch blos allgemeine Andeutung andre vom Auge entfernen. Dieses hat Homer überall auf das genaueste beobachtet. In jedem einzelen Gemählde sehen wir die Hauptpersonen dichte vor uns stehen, wir hören sie reden, unterscheiden gleichsam den ihnen eigenen Ton der Stimme, sehen jedes Einzele in ihren Gesichtszügen, und auch in ihrer Rüstung, da andre so weit aus dem Gesichte weggerükt sind, daß wir nichts einzeln darin unterscheiden.

* *

Von der Haltung in ästhetischen Werken überhaupt, s. den Versuch über den Geschmack, und die Ursachen seiner Verschiedenheit, Mietau 1776. 8. S. 15 u. f. — Von der Haltung in der Mahlerey, (welche die Italiener und Franzosen, so wie

*) S. Artikel Gruppe.

wie die übrigen Völker, noch mit dem Worte chiaro-scuro, clair-obscur, bezeichnen) handeln, unter mehrern, Lairesse, im 5ten Kap. des 4ten Buches seines großen Mahlerbuches, B. 2. S. 65. unter der Aufschrift, „von der Harmonie, oder Haltung der Couleuren." — De Piles, unter der Aufschrift, du clair obscure, S. 285. der Ausg. von 1767. — Mengs, ausser den Betrachtungen über das chiaroscuro in den Werken des Rafael, Correggio und Titian, und den Bemerkungen seines Herausgebers über das chiaroscuro, Op. B. 1. S. 50. 103. 139. u. s. w. in den lez. pratiche, §. 3. u. 10. Op. B. 2. S. 242 und 287.

Handlung.

(Schöne Künste.)

Unter den mannigfaltigen Gegenständen der schildernden Künste ist der Mensch, dessen Würksamkeit durch interessante Gegenstände gereizt wird, ohne Zweifel der merkwürdigste. Der Künstler, der

— Wie Haller dort, mit stark gesetztem Muth
Verrätherische Blik' ins Menschen Busen thut;

und mit diesem scharfen Beobachtungsgeist die Kunst besitzt, wie Homer, alles auf das lebhafteste zu schildern, kann uns die handelnden Menschen so vors Gesicht bringen, daß ihr Genie, ihre Sinnesart, ihre Stärke und Schwäche, kurz alles, was zu ihrem Charakter gehört, in dem hellesten Lichte vor uns liegt. So hat Homer uns mit den berühmtesten griechischen und phrygischen Helden so bekannt gemacht, als wenn wir selbst mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugesehen hätten. Unter den Werken der Kunst behaupten die, welche uns handelnde Menschen schildern, den ersten Rang. Daher haben auch die zwey großen Kunstrichter, Aristoteles und Horaz, da sie von der Dichtkunst geschrieben, ihr Hauptaugenmerk auf diese Werke gerichtet.

Die Wichtigkeit desselben hängt einstheils von dem Charakter und dem Genie der handelnden Personen, anderntheils aber von der Handlung ab, in welche sie verwikelt sind. Wir wollen hier einige Anmerkungen über die Natur und Beschaffenheit der Handlung zum weitern Nachdenken des Künstlers vortragen.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel;*) die Handlung selbst ist das, wodurch die Fabel ihre Würklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet ist, in wenig Worte fassen. „Während der Belagerung der Stadt Troja entzweyten sich Agamemnon und Achilles so sehr, daß dieser sich von dem Heer absonderte und nach Hause ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer so sehr geschwächt, daß es das Ansehen gewann, sie würden die Belagerung aufheben müssen. Sie suchten vergeblich den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er sich wieder mit ihnen vereinige; aber ein besonderer Vorfall brachte ihn wieder zurük und setzte seinen Heldenmuth in neues Feuer; dieses veranlassete den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieser Held eigentlich die stärkste Vormauer der Trojaner war." Dieses ist also die Fabel der Ilias. Die Handlung ist das, was geschieht, oder wodurch diese Fabel die Würklichkeit bekömmt: der Streit zwischen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechischen Heer, u. s. f. Wir haben drey griechische Tragödien, welche ein und eben dieselbe Fabel behandeln: „Orestes kömmt nach einer langen Abwesenheit in das Haus seines Vaters zurük, und rächet dessen Tod durch Ermordung des Aegysthus und der Elektra."

*) S. Fabel.

Elektra.“ Aber die Handlung ist in jeder dieser Tragödien verschieden.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunstrichtern nicht allemal gehörig unterschieden: man fodert oft von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich ist die Fabel die geschehene Sache, deren Anfang, Fortgang und Ende sich der Künstler dem Erfolge nach vorstellt; die Handlung aber ist das, wodurch sie geschieht, wodurch sie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr Ende erreicht. Da wir von der Fabel besonders gesprochen haben,*) so wollen wir hier unsre Anmerkungen blos auf die Handlung einschränken.

Eigentlich ist es nicht die Fabel, sondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig ist. Die Ilias ist nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles sich entzweyt haben u. s. f. ein großes und wichtiges Werk, sondern dadurch, daß die Sachen so geschehen sind, wie der Dichter sie vorstellt; nämlich durch die Handlung. So ist auch keines der vorher erwähnten drey Trauerspiele der Fabel halber merkwürdig; dieselbe Sache könnte so vorgestellt werden, daß Niemand großen Antheil daran nähme; aber durch die Handlung, durch das, was geschieht und die Art wie es geschieht, werden sie wichtig.

Die erste und nothwendigste Eigenschaft der Handlung ist, daß sie wahrscheinlich und natürlich sey, so daß das, was geschieht, aus den vorhergehenden Ursachen auf eine ungezwungene und verständliche Weise hat erfolgen müssen. Denn wo dieses nicht ist, da fällt die Aufmerksamkeit auf die Sachen, der Antheil welchen man daran nehmen sollte, weg. Man glaubt, der Künstler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und sich die Sachen fälschlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geschehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Personen und in der Lage der Sache entdeket. Dazu wird freylich erfodert, daß der Künstler ein wahrer Kenner der Menschen sey. Hier hilft die feurigste Einbildungskraft und die stärkste Begeisterung nichts; die Wahrheit der Handlung ist blos ein Werk des Verstandes und der gründlichen Kenntniß. Insgemein ist die Fabel dem Künstler durch die Geschichte gegeben, oder er hat sie in seiner Phantasie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in seinem Genie und Verstand die nöthigen Mittel die Handlung so zu veranstalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weise aus den vorhandenen Ursachen sich so, wie er sie entworfen hat, entwikelt, so hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Ansehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bey jeder Handlung und bey jedem einzeln Theile derselben sind immer Kräfte, oder würkende Ursachen und Würkungen vorhanden, die einander auf das genaueste angepaßt seyn müssen. Man muß nicht große Kräfte aufbieten um kleine Würkungen hervorzubringen, und eben so wenig aus geringen Kräften große Würkungen entstehen lassen. In der Ilias bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menschen das griechische Heer dem Untergange sehr nahe: aber dieser Mensch ist Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt, diesen Helden so groß zu schildern, als wir ihn sehen, so wäre die Handlung der Ilias unnatürlich worden.

Die zweyte Eigenschaft der Handlung ist, daß sie interessant sey: der Geist und das Herz dessen, der der Handlung zusieht, müssen in unauf-

*) S. Fabel.

unaufhörlicher Würksamkeit unterhalten werden. Dieses kann auf mancherley Weise bewürkt werden. Das Geschäffte, welches betrieben wird, kann an sich selbst so wichtig seyn, daß die handelnden Personen dabey nothwendig in die lebhafteste Würksamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen Volks betrifft; oder es kann durch die dabey interessirte Personen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig sind; oder es kann zufälliger Weise, durch aufgestoßene Schwierigkeit, durch eine seltsame Verwiklung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle die Neugierde reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an sich wenig Merkwürdiges zu haben scheinen, durch das glükliche Genie des Künstlers aber ungemein interessant werden. Daß einige trojanische Flüchtlinge sich einschiffen, um sich anderswo nieder zu lassen, ist an sich eine ganz unbeträchtliche Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Gesichtspunkt, in dem er sie ansieht, eine ausnehmende Größe und Wichtigkeit gegeben. Diese wenige Abentheurer sind die Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen Erdboden beherrschen soll; das künftig einem andern, damals aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich beschützten Volke, die Herrschaft der Welt entreißen wird. Dadurch bekömmt die Handlung der Aeneis eine erstaunliche Größe, der aber das mehr schöne, als große Genie des Dichters nicht gewachsen war. Was würde nicht ein Dichter von Miltons oder Klopstoks Geiste daraus gemacht haben?

Es würde ein für die schönen Künste nützliches Unternehmen seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, die verschiedenen Kunstgriffe zu entdeken, wodurch große Künstler unbeträchtliche Handlungen interessant gemacht haben; denn hierin zeiget sich das Genie in dem schönsten Lichte. Wie manche, an sich unbeträchtliche Handlung, hat nicht Shakespear durch sein erfinderisches Genie höchst interessant gemacht? Gemeine Künstler suchen insgemein die Handlungen durch Verwiklung uud vielerley Intriguen merkwürdig zu machen; aber dieses sind sehr schwache Mittel, die zwar die Phantasie etwas gespannet halten, aber die wesentlichsten Kräfte der Seele, den Verstand und das Herz, in völliger Ruhe lassen. Das Interessante der Handlung muß nicht im Aeußerlichen derselben, sondern in dem, was zum Geist und zum innern Charakter der Sachen gehört, gesucht werden. Man findet bey genauer Betrachtung der berühmtesten Werke der Kunst alter und neuer Zeiten, vornehmlich bey dramatischen Werken, daß die vorzüglichsten davon gerade die sind, wo die Handlung die größte Einfalt hat.

Ferner muß die Handlung auch ganz und vollständig seyn. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Ursachen erkennen, die die handelnden Personen in Bewegung setzen; man muß dabey Gelegenheit bekommen sich in den eigentlichen Gesichtspunkt zu stellen, aus dem die Handlung zu sehen ist; man muß ihren Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das was ausgerichtet oder bewürkt worden, so deutlich vor sich sehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Personen das geringste mehr bey dem Geschäffte zu thun habe. Dieses verursachet bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten;*) daher auch die Meister der Kunst nicht allemal glüklich genug sind, alles, was

*) S. Ausgang; Ende.

was zur Vollständigkeit der Handlung gehöret, zu erreichen.

Daß in einem Werk, es sey so groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung seyn müsse, ist eine so offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hätte, sie anzuführen, wenn nicht so vielfältig von dramatischen Dichtern dagegen gehandelt würde. In einem vollkommenen Drama muß nicht nur schlechterdings eine einzige Handlung seyn; sondern auch so gar die kleinen episodischen Handlungen, wenn sie gleich mit der Haupthandlung wol zusammen hangen, thun dem Ganzen schon merklichen Schaden. Die vollkommensten Werke sind unstreitig die, bey denen die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende, ohne alle Zerstreuung auf einen einzigen Gegenstand gerichtet bleibet. Darin haben die Trauerspiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meisten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge sieht man durch das ganze Stük denselben Gegenstand, von dem die Aufmerksamkeit nicht einen Augenblik abgezogen wird. Wie ein verständiger Portraitmahler seine Bildnisse immer so mahlt, daß das Auge durch nichts von dem Gesicht und der Stellung der Person abgezogen wird, so muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptsache gehöret, in gedämpftem Lichte stehen, damit es nicht für sich, sondern nur in so fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet.

Man sagt von einem Werk, es sey wenig Handlung darin, wenn es mehr die Vorstellungskraft, als die Begehrungskräfte reizet. Denn eigentlich gehört nur das zur Handlung, wobey man eine Aeußerung dieser Kräfte empfindet. Man könnte die Ilias in eine Erzählung verwandeln, darin alle Handlung ausgelöscht wäre. Wo wir nur auf das was geschieht Achtung zu geben haben, da sehen wir nicht die Handlung, die Aeußerung der Kräfte, sondern den bloßen Erfolg derselben. Wenn wir aber den innern Zustand der handelnden Personen empfinden, wie sie wünschen, hoffen, sich bestreben, ihre Kräfte aufbieten; alsdenn erst sehen wir sie handeln.

Man hat in den schönen Künsten vielerley Arten eine Handlung vorzustellen, und jede Art hat in Ansehung der Größe, der Form und der ganzen Einrichtung der Handlung ihre besondern Bedürfnisse. Das epische Gedicht, das Drama, die äsopische Fabel, das Gemählde, das Ballet, jedes erfodert eine eigene Art der Handlung; hievon aber ist das nöthigste in verschiedenen besondern Artikeln angemerkt worden.*)

✣ ✣

Ueber Handlung überhaupt, s. Hrn. Engels Abhandlung im 16ten B. S. 177 u. f. der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. — so wie das 7te Hauptst. S. 200. seiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, Th. 1. Berl. 1783. 8. —

Harlekin.

(Comödie.)

Der Harlekin ist eine besonders charakterisirte Person, die aus der italiänischen Comödie in die französische aufgenommen worden, und in der deutschen den Platz des Hanswurst einzunehmen verdienet. Sein Charakter besteht darin, daß er dem Anschein nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl, oder allenfalls ein Possenreißer, im Grund aber ein sehr listiger, dabey witziger, scharfsichtiger Bube ist, der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt, und sie auf eine geist-

*) S. Heldengedicht; Drama; Tragödie; historisches Gemählde u. s. w.

geistreiche aber höchst naive Art blos stellen kann. Einige Kunstrichter halten dafür, daß eine solche Person dem guten Geschmak des Schauspiels entgegen sey und die comische Bühne erniedrige. Es ist aber nicht schwer zu zeigen, daß dieses Urtheil übereilt, und daß der Harlekin in vielen Fällen beynahe unentbehrlich sey.

Wenn es darum zu thun ist, daß ein ernsthafter Narr in seiner völligen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. Man weiß, mit was für Nachdruk ehedem witzige Hofnarren die Thorheiten der Großen gerüget und wie lebhaft sie dieselben beschämt haben. Ein vornehmer Narr, und ein Schalk der angesehen oder mächtig ist, kann durch nichts heruntergebracht werden, als wenn er dem Spotte recht blos gestellt wird. Dieses aber kann nicht besser, als durch solche Leute geschehen, die den Charakter eines ächten Harlekins haben. Es ist demnach gut, wenn witzige Hofnarren, wenigstens auf der Schaubühne, beybehalten werden.

Freylich ist es eben nicht nöthig, daß er ein Narrenkleid trage, und überall Possen anbringe; denn dadurch fällt er leicht ins Pöbelhafte. Seine Hauptverrichtung muß seyn, das Lächerliche, das in den Schein des Ernsts oder der Würde eingehüllet ist, an den Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und ihn dem Spotte Preis zu geben. Dieses ist ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der comischen Bühne zu erwarten hat, und er ist an sich selbst nicht gering. Es giebt Menschen, die ruchlos genug sind, sich über alles wegzusetzen, was gesetzmäßig, was billig, was menschlich ist; bey denen die stärksten Vorstellungen, von Vernunft und Recht hergenommen, schlechterdings nicht den geringsten Eingang finden; deren Thorheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen ist: diese muß man dem Harlekin Preis geben. So sehr sie über allen Tadel weg sind, so empfindlich wird ihnen der Spott seyn. Denn solche Leute dünken sich eben dadurch groß, daß sie sich über alles wegsetzen; sie glauben ihr Ansehen, ihren Rang, ihre Macht erst alsdenn recht zu fühlen, wenn sie sich über das Urtheil andrer erheben: durch den Spott aber stürzen sie von ihrer Höhe herunter, und itzt fühlen sie, daß sie selbst verachtet und erniedrigt sind.

Im Grunde thut der Harlekin auf der Schaubühne nichts anders, als was Lucian und Swifft in ihren Spottschriften thun, wo sie oft den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es giebt also gewisse Comödien, wo er die wichtigste Person ist. Dieses haben auch die comischen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an seiner Stelle Bediente gebraucht, denen sie seine Verrichtung aufgetragen haben. Im Grunde aber sind solche Bediente Harlekine in Liverey eingekleidet, und da wo sie nöthig sind, würde der Harlekin selbst immer noch schiklicher seyn. Aber freylich erfodert die Behandlung desselben einen völligen Meister der Kunst. Es ist schwer ihn da, wo er die wichtigsten Dienste thun kann, natürlich anzubringen: und dann kann nur ein zum Spotten aufgelegter Geist ihn völlig nutzen. Unter allen Talenten aber scheinet der ächte Spöttergeist der seltenste zu seyn.*) Ein witziger Kopf**) hat vor einigen Jahren eine mit viel Geist geschriebene Vertheidigung des Harlekins herausgegeben, die man mit Vergnügen ließt.†)

*) S. Lächerlich; Spott.

**) Herr Möser in Osnabrük.

†) Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-comischen 1761.

Harmonie.

(Musik.)
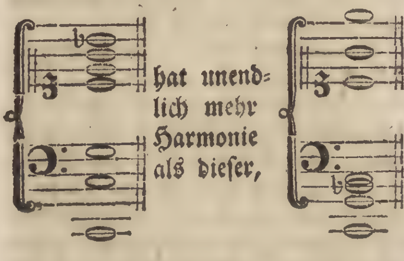
Dieses Wort kommt in der heutigen Musik in mehr als einem Sinne vor. 1. Bedeutet es die Vereinigung vieler zugleich angeschlagenen Töne in einen einzigen Hauptklang, das ist, den Klang eines Accords. Wenn man sagt, daß zu einer gewissen Baßnote diese oder jene Harmonie gehöre, so nennt man die obern oder höhern Töne, die zugleich mit dem Baßton müssen angeschlagen werden. In diesem Sinne wird das Wort auch genommen, wenn man von enger und zerstreueter Harmonie spricht;*) und auch in diesem Sinne sagt man von einem in der Melodie vorkommenden Ton, er gehöre zu dieser oder jener Harmonie, welches so viel sagen will, als zu diesem oder jenem Accord.

2. Versteht man durch dieses Wort die Beschaffenheit eines Tonstüks, in so fern es als eine Folge von Accorden angesehen wird. Man sagt von einem Tonstük, es sey in der Harmonie gut oder rein, wenn die Regeln von der Zusammensetzung und Folge der Accorde darin gut beobachtet sind. In diesem Sinne wird also die Harmonie eines Stüks der Melodie entgegen gesetzt. Also ist diese Harmonie nichts anders, als der Wolklang oder die gute Zusammenstimmung aller Stimmen des Tonstüks. Man sagt von einem Tonsetzer, er verstehe die Harmonie, wenn er einen vielstimmigen Gesang in Absicht auf die gute Vereinigung der Stimmen, der guten Fortschreitung der Accorde und der Modulation, richtig zu setzen weiß. In diesem Sinne wird das Wort genommen, so oft die Harmonie der Melodie entgegen gesetzt wird. Man sagt deßwegen, daß ein guter Tonsetzer Harmonie und Melodie verstehen müsse. Das letztere verstehet er, wenn er einen einstimmigen, fließenden und gefälligen Gesang setzen kann; das erstere, wenn er diesen Gesang mit einem begleitenden Baß und andern begleitenden Stimmen geschikt zu verbinden weiß, oder wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, in ein wolklingendes Ganzes zu vereinigen im Stande ist. Auch in diesem Sinne sagt man, die Alten haben in ihrer Musik noch keine Harmonie gehabt, um auszudrüken, daß ihre Gesänge nur einstimmig gewesen.

*) S. Eng.

3. Bisweilen drükt man das Wolklingen, das gute Consoniren, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In diesem Sinne haben die Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste Harmonie; und die vollkommenste Harmonie ist die, welche mehrere gleich hohe Töne, oder die im Unisonus oder Einklang gestimmt sind, geben, weil sie so völlig in einander fließen, daß man keinen davon besonders unterscheidet. In dieser Bedeutung wird das Wort außer der Musik gebraucht, so oft man sagen will, daß verschiedene Dinge so genau zusammen stimmen, oder sich so vereinigen, daß es schwer ist einen einzeln Theil besonders zu unterscheiden. Es wird in dem Artikel Klang gezeiget, daß jeder reine Klang aus einer Menge einzeler Klänge zusammengesetzt sey, die sich so genau vereinigen, daß man nur Einen zu hören glaubet. Also sind in dem Klang einer einzigen Sayte viel Töne in eine vollkommene Harmonie vereiniget. Dieser Einklang ist die Einheit, oder der Maaßstab, nach welchem alle Harmonie, oder alles Consoniren muß ausgemessen werden. Je deutlicher man in einem Accord die verschiedenen Töne, woraus er besteht, unterscheidet, je weniger hat

er Harmonie. In dem angeführten Artikel wird gezeiget, woher dieses Zusammenfließen vieler Töne in einen entstehe, und wodurch es gehindert werde. Diese Harmonie beruhet nicht blos auf den Intervallen, wie man sie insgemein, ohne Rüksicht auf die Höhe, auf welcher sie in dem System genommen werden, nennet. Ein Accord kann mehr oder weniger Harmonie haben, und doch aus einerley Intervallen bestehen. Folgender siebenstimmiger Accord



obgleich, nach der gewöhnlichen Benennung, beyde aus einerley Intervallen zusammengesetzt sind. Deßwegen hängt die gute Harmonie eines Accords nicht blos von der Art der Intervalle ab, woraus er zusammengesetzt ist, sondern auch von der Höhe oder dem Ort, den jedes Intervall in der Tonleiter einnimmt. Diese Betrachtung ist besonders bey dem Bau der Orgel von großer Wichtigkeit, weil die gute Veranstaltung der sogenannten Mixturen lediglich darauf gegründet ist. Eine Orgel, darin die Mixturen nicht nach den Regeln der Harmonie, in so fern diese von der eigentlichen Höhe, auf der die Intervalle genommen werden, abhänget, angelegt sind, verliert alle Harmonie. Eben so nothwendig ist diese Betrachtung auch für den, der den begleitenden Generalbaß zu spielen hat. Er kann die beste Harmonie verderben, wenn er die Intervalle am unrechten Orte nimmt. Was aber hierüber noch besonders anzumerken ist, kommt im Artikel Klang vor. Hier bleibet uns also die nähere Betrachtung der Harmonie übrig, in so fern das Wort in der zweyten der vorher angezeigten Bedeutungen genommen wird.

Es entstehet also die Frage, was für einen Antheil die Harmonie an der Musik habe. Einige Neuere behaupten, sie sey das Fundament der ganzen Musik; sie glauben, es sey nicht möglich, daß ohne Kenntniß der Harmonie irgend ein gutes Stük könne gemacht werden. Allein diese Meinung wird dadurch widerlegt, daß die Alten, wie Hr. Bürette sehr wahrscheinlich gezeiget hat,*) diese Harmonie nicht gekennt und dennoch eine Musik gehabt haben. Wem dieses nicht hinlänglich ist, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringste Kenntniß der Harmonie ihre Tanzgesänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge sehr schöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmonische Begleitung sind. Daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Gesänge das eigentliche Werk der Musik seyn, daran kann Niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Musik gerade das Wesentlichste ist, und den Gesang zu einer leidenschaftlichen Sprache macht,**) in denselben am vollkommensten beobachtet werden. Nun wird Niemand in Abrede seyn, daß nicht fürtreffliche Tänze, ohne Rüksicht auf die Harmonie, gemacht werden. Also ist die Harmonie zur Musik nicht nothwendig; die Alten hatten ohne sie Gesänge von großer Kraft. Doch wollen wir eben nicht mit Rousseau behaupten,†) daß sie eine gothische oder barbarische Erfindung sey, die der

*) S. Hist. de l'Acad. R. des Inscript. et Belles-Lettres An. MDCCXVI.

**) S. Tanz.

†) Dict. Art. Harmonie.

der Musik mehr schadet, als nützet.*) Einstimmige Sachen, die von einem guten Baß und einigen Mittelstimmen nach den besten Regeln der Harmonie begleitet werden, verlieren durch die Harmonie nicht nur nichts, sondern gewinnen im Ausdruk offenbar. Freylich ist ein vierstimmiger Gesang, wenn er nicht vollkommen harmonisch ist, schlechter, als ein einstimmiger: aber von einem guten Harmonisten verfertiget, und von geschikten Sängern so aufgeführt, daß die Stimmen in einander fließen und zusammen einen einzigen Gesang ausmachen, rühret er weit mehr. Es ist wol schwerlich etwas in der Musik, das an Kraft und Ausdruk einem vollkommen gesetzten und vollkommen aufgeführten vierstimmigen Choral zu vergleichen wäre. Und welcher Mensch empfindet nicht, daß ein gutes Duet, ein wolgesetztes Trio, schöner und reizender ist, als ein Solo?

Wir ziehen hieraus den Schluß, daß zwar die Harmonie in der Musik nicht nothwendig, aber in den meisten Fällen sehr nützlich sey, und daß die Kunst überhaupt durch die Erfindung derselben sehr viel gewonnen habe.

Es ist bereits angemerkt worden, daß die Gesänge der Alten, wenn sie auch von einem ganzen Chor gesungen worden, nur einstimmig gewesen, und daß die Sänger alle im Unisonus oder in Octaven gesungen haben. Man hält dafür, daß der vielstimmige Gesang erst im zwölften Jahrhundert aufgekommen sey.**) Die Veranlassung dazu scheinet so natürlich zu seyn, daß man sich verwundern muß, wie man so späte darauf gefallen ist. Es scheinet beynahe nothwendig, daß ein einstimmiger Gesang von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern besteht, abgesungen, vielstimmig werde. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Octaven, andre die Quinten oder Terzen der vorgeschriebenen Töne, sowol herauf als herunter, nehmen, wenn sie die Höhe oder Tiefe, so wie sie vorgeschrieben ist, nicht erreichen können. Dadurch aber entsteht eben der vielstimmige Gesang. Ohne Zweifel aber hat ein solcher Gesang eine Menge der itzt verbotenen Octaven- und Quinten-Fortschreitungen hervorgebracht. Und vielleicht hat eben dieses Gelegenheit gegeben, die Harmonie im Grunde zu studiren, und den Stimmen von verschiedener Höhe die Töne so vorzuschreiben, daß die falschen oder unangenehmen Fortschreitungen vermieden wurden. In der That besteht der wesentlichste Theil der harmonischen Wissenschaft darin, daß man zu einem einstimmigen Gesang mehrere Stimmen setze, deren Töne mit der Hauptstimme consoniren, aber so, daß die Octaven und Quinten in der Fortschreitung vermieden werden. Dieses scheinet also der wahre Ursprung der harmonischen Wissenschaft zu seyn. Erst lange hernach hat sie eine weitere Ausdehnung bekommen, da der Gebrauch der Dissonanzen aufgekommen, und die diatonische Tonleiter durch Einführung der sogenannten chromatischen Töne bereichert und dadurch die heutige Modulation eingeführt worden. Dieses gab der harmonischen Wissenschaft einen größern Umfang, indem man nun die Regeln von dem Gebrauch und der Behandlung der Dissonanzen und von der Kunst zu moduliren, oder den Gesang durch mehrere Tonarten durchzuführen, entdeken mußte.

Es erhellet aus der vorher angeführten Bemerkung über den Ursprung des vielstimmigen Gesanges, daß

*) S. Einklang II Th. S. 30.

**) S. Marpurgs Beyträge zur Musik, V Th. 5 Stük S. 356.

daß die Harmonie einigermaßen nothwendig in die Musik hat eingeführt werden müssen. Daß sie aber der Natur der Sachen gemäß sey, erhellet schon daraus, daß die harmonischen oder consonirenden Töne in der Natur selbst vorhanden sind. Denn es ist itzt vollkommen ausgemacht, daß jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rühret, seine harmonischen Töne und noch mehrere zugleich hören lasse.*) Da nun die Annehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieser harmonischen Vermischung oder Vereinigung mehrerer Töne entsteht; warum sollte man diesem Wink der Natur nicht folgen, und den Gesang nicht vielstimmig machen, wie die Natur jeden einzeln Ton gemacht hat?

Demnach hat die Musik durch Einführung der Harmonie unstreitig sehr viel gewonnen. Indessen treiben diejenigen freylich die Sache zu weit, die mit Rameau behaupten wollen, daß die ganze Kunst blos auf die Harmonie gegründet sey, und daß so gar die Melodie selbst ihren Ursprung in der Harmonie habe. Diese hat nichts, das auf Bewegung und Rhythmus führen könnte, die doch in der Musik das Wesentliche sind. Man kann auch nicht einmal sagen, daß die Regeln der Fortschreitung aus Betrachtung der Harmonie entstehen. Denn das, was Rameau mit so vieler Zuversicht und mit so demonstrativem Ton hiervon sagt, ist von Rousseau hinlänglich widerlegt worden.

Man höret gar oft über Melodie und Harmonie die Frage aufwerfen, welche von beyden der wichtigere Theil der Kunst sey; so wie in der Mahlerey über die Frage, ob die Zeichnung, oder das Colorit, den ersten Rang habe, vielfältig gestritten worden. Die Entscheidung dieser Frage sollte keinem Zweifel unterworfen seyn; da itzt ausgemacht ist, daß die Musik lange Zeit ohne Harmonie gewesen. Kann man in Abrede seyn, daß ein Tonstük nur durch die Melodie der Rede ähnlich werde, und daß sie auch ohne Wörter die Empfindungen des Singenden zu erkennen gebe? Der Ausdruk und besonders der Grad der Leidenschaft kann doch schlechterdings nur durch den Gesang und Takt fühlbar gemacht werden. Welcher Tonsetzer wird sagen dürfen, daß ihn die Regeln der Harmonie jemals auf Erfindung eines glüklichen Thema, oder eines Satzes geführt haben, der auf das genaueste die Sprache irgend einer Leidenschaft ausdrükt? Dasjenige also, was das Tonstük zu einer verständlichen Sprache eines Empfindung äußernden Menschen macht, ist unstreitig von der Harmonie unabhänglich. Und trifft man nicht täglich von selbst gelernten Tonsetzern recht sehr schöne Sachen an, die wenig von Behandlung der Harmonie wissen?

Wenn wir der Melodie den Vorzug über die Harmonie einräumen, so wollen wir deßwegen die Wichtigkeit der Harmonie nicht streitig machen. Wir haben schon erinnert, daß mehrstimmige Sachen, Duette, Trio, Chöre, unter die wichtigsten Werke der Musik gehören. Nun kann ein Mensch das größte Genie zu melodischen Erfindungen haben, und doch nicht im Stande seyn, vier Takte in einem Duet oder Trio richtig zu setzen. Denn hiezu ist die genaueste Kenntniß der Harmonie unumgänglich nothwendig. Aber auch außer diesen Fällen, wo nur eine einzige Melodie vorhanden ist, wie in Arien, ist die Kenntniß der Harmonie entweder nothwendig, oder doch von großem Nutzen. Nothwendig ist sie zu solchen Stüken, wie die heutigen Opernarien sind, da ein kurzer melodischer

*) S. Klang.

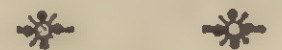
dischet Saz, der den wahren Ausdruk der im Text geäußerten Empfindung enthält, etwas ausführlich muß behandelt und durch eine gute Modulation in verschiedenen Schattirungen vorgetragen werden. Ohne Kenntniß der Harmonie hat keine Modulation statt; und jedermann empfindet, wie kräftig bisweilen der Ausdruk selbst durch die Harmonie unterstützt werde. Nicht selten geschiehet es, daß gewisse tief ins Herz dringende Töne ihre Kraft blos von der Harmonie haben; wie aus verschiedenen chromatischen und enharmonischen Gängen könnte gezeiget werden, wo es ohne gründliche Kenntniß der Harmonie nicht möglich gewesen wäre, selbst in der Melodie auf die Töne, die eben die nachdrüklichsten sind, zu kommen.

Ueberdem ist es doch unleugbar, daß auch schon in der Harmonie selbst einige Kraft zum Ausdruk liege. Ein starker Harmoniste kann, ohne Melodie, Bewegung und Rhythmus, viel Leidenschaftliches ausdrüken und das Gemüth auf mancherley Art in Unruhe setzen oder besänftigen. Sind nicht bisweilen einzele Töne, die der Schmerz, oder das Schreken, oder die Verzweiflung erpreßt, so kräftig, daß sie ins Innerste der Seele dringen? Dergleichen Töne können schlechterdings nur durch künstliche Harmonie nachgeahmt werden; denn ihre Kraft liegt allemal in dem, was sie Dissonirendes haben. Ein einziger Ton einer reinen Sayte, ist allemal angenehm und ergötzend; aber eine nicht reine Sayte kann einen nicht blos unangenehmen, sondern würklich leidenschaftlichen Ton hören lassen. Nun ist der Klang einer reinen Sayte aus harmonischen Tönen zusammengesetzt, der Klang der unreinen Sayte hingegen ist eine Vermischung harmonischer und unharmonischer Töne, die gewiß nur derjenige ausfindig zu machen und nachzuahmen im Stande ist, der die Harmonie vollkommen versteht.

Darum muß ein guter Tonsetzer nothwendig sowol Harmonie als Melodie besitzen. Man kann es nicht anders, als eine, sich dem Verfall der Kunst nähernde, Veränderung der Musik ansehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernst und Fleiß getrieben wird, als es vor unsern Zeiten, im Anfang dieses und in den beyden vorhergehenden Jahrhunderten geschehen ist. Da man nicht wol anders zu einer völligen Kenntniß der Harmonie kommen kann, als durch solche Uebungen und Arbeiten, die sehr mühsam und troken sind, so werden sie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber diese Pedanterey, die vollstimmigen Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts, sind die einzigen Arbeiten, wodurch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelanget. Es ist deßwegen zu wünschen, daß die Art zu studiren, die ehedem gewöhnlich war, da man die Schüler in allen möglichen Künsteleyen der Harmonie übte, nicht ganz abkommen möge. Durch diesen Weg sind Händel und Graun groß worden, und durch die Verabsäumung desselben sind andre, die vielleicht eben so grosses Genie zur Musik gehabt haben als diese, weit hinter ihnen zurüke geblieben.

Die Wissenschaft der Harmonie ist lange Zeit, beynahe wie ehedem die geheimen Lehren einiger philosophischen Schulen, nur durch mündliche Ueberlieferungen fortgepflanzet worden. Denn was auch die besten Harmonisten davon geschrieben haben, enthält kaum die ersten und leichtesten Anfänge der Kunst. Es scheinet auch, daß die größten Meister die harmonischen Regeln mehr empfunden, als durch deutliche Ein-

sicht erkennt haben; deßwegen sie mehr durch Beyspiele, als durch Vorschriften, unterrichteten. Man muß dem Rameau die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er der erste gewesen, der diese Wissenschaft methodisch vorzutragen unternommen hat. Wenn also gleich in seinem System über die Harmonie viel willkührliches ist, und sein Gebäude noch viel schwache Theile hat, so bleibet ihm dennoch der Ruhm eines Erfinders. Und nun ist nicht zu zweifeln, daß die Harmonie nicht allmählig eben so, wie andre Wissenschaften, in einem gründlichen und zusammenhängenden System werde vorgetragen werden.



Daß die Harmonie, obgleich nicht in dem Umfange, den sie nach und nach später erhalten hat, bereits im 7ten Jahrhundert, um das Jahr 686, wo nicht überall, doch wenigstens in England bekannt gewesen ist, hat Marpurg in seiner Einleitung in die Geschichte der Musik S. 226 aus den Worten des Beda über die Kirchenmusik seiner Zeit, concentu, discantu atque organis, zu erweisen gesucht — in dessen Beyträgen (B. 2. S. 273 u. f.) auch eine Untersuchung, wann die Harmonie zur Vollkommenheit gebracht worden (nähmlich, im 15ten Jahrhundert in den Niederlanden, durch Jac. Obrecht, Joh. Ockenheim, Jos. Desprez) nebst einem Verzeichnisse der berühmtesten ältern Harmonisten — so wie im 5ten B. S. 356 u. f. Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik, sich findet. — Ferner handelt von der Geschichte der Harmonie besonders, der Traité de l'origine de l'Harmonie, et de ceux qui l'ont inventée, de son usage, et de ses effets, in dem Extraord. du Merc. gal. Jul. 1680. B. 11. S. 240-275. und Octobr. 1680. B. 12. S. 56-76 und 312-350. — — Zu den theoretischen Werken über die Harmonie (je nach dem Begriffe, welchen man, zu verschiedenen Zeiten, mit diesem Worte verband) oder vielmehr zu dem Artikel Harmonik gehören, von lateinisch geschriebenen: Opus theor. harmonicae disciplinae . . . . scripsit Franc. Gafurinus, Neap. 1480. fol. verm. Mediol. 1492. f. — De Harmonia et harmoniae elementis, Dialogi, Auct. Alano Varenio, 1503. 8. — De Institutione harmonica, L. III. Auct. Pet. Aaron, Flor. Interpr. Ioa. Ant. Flaminio Foro Corn. Bonon. 1516. 4. — Harmonicorum Lib. XII. in quibus agitur de sonorum natura, causa et effectibus, de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione etc. . . . . Auct. Fr. Marino Mersenno, ad Ludov. Habertum de Montmort, Lut. 1636. f. und Harmonicae theor. practic. et instrum. L. IV. von ebend. in s. Cogitat. physico-mathem. Par. 1644. f. das französ. bereits 1636. fol. erschien. — — In italienischer Sprache: Instituzione armoniche di M. Gios. Zarlino di Chioggia, Ven. 1558. 4. und nachher sehr oft einzeln, auch als der 1te B. s. Opere 1589. 4. und 1751. f. Dimostrazione armoniche, von ebend. Ven. 1571. 4. und als der 2te Theil seiner Opere, mit welchen ich zugleich hier seine Supplementi musicale, welche als der 4te Theil seiner Werke erschienen, verbinden will. — Il Melone, Disc. armonici di Erc. Bottrigari, Ferr. 1602. 4. — Documenti Armonici, dall D. Angelo Berardi, di Viterbo, Pol. 1687. 4. — Riflessioni armoniche del P. Dom. Scorpioni, Nap. 1701. 8. — Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' Armonia, di Gius. Tartini, Pad. 1754. 8. und Dissertazione de' principii dell' Armonia, contenta nell diatonico. Genere, Pad. 1767. 4. von ebend. vergl. mit dem Art. System in dem Mus. Wörterbuche des Rousseau, und, des Gegensatzes wegen, auch mit den Observations sur les principes de l'harmonie, Gen. 1763. 8. des Hrn. Serre, nachdem dieser einen Theil des Tartinischen Systems in seinen Essais

Essais sur les principes de l'harmonie, Gen. 1783. 8. genutzt hatte. — — Von französischen Schriftstellern: Die hierher gehörigen Schriften des Rameau sind: Traité de l'harmonie, reduite à ses principes naturels, Par. 1722. und 1726. 4. Nouveau Systeme de Musique theorique, ou l'on decouvre le principe de toutes les regles necessaires à la pratique: pour servir d'introduction au traité de l'harmonie, Par. 1726. 4. Generation harmonique, Par. 1737. 8. Demonstration du principe de l'harmonie, P. 1750. 8. Nouvelles reflexions sur la demonstration du principe de l'harmonie, Par. 1752. 8. — Abrégé des règles de l'harmonie . . . par Mr. Levens, Bord. 1743. 4. — Nouv. Decouverte du principe de l'harmonie, par Mr. (Pierre) Estéve, Par. 1750. 8. — Principes de la Science de l'harmonie, et de l'art musical, par Mr. (Jos. Jer.) de la Lande, Par. 1751. 8. — L'harmonie theorico-pratique, par Mr. Blainville, Par. 1751. 4. und Dissertation sur les droits de la melodie et de l'harmonie, Par. 1752. 8. von ebend. — Essais sur les principes de l'harmonie, Gen. 1753. 8. von Hrn. Serre, (vorzüglich gegen die vorhergehende Dissertation gerichtet.) Observations sur les principes de l'harmonie, Gen. 1763. 8. von ebend. — Observations sur differents points d'harmonie, par Mr. l'Abbé Roussier, Par. 1765. 8. und L'harmonie pratique, ou Exemples pour le traité des accords, Par. 1776. 4. (s. Zusätze zu dem Art. Accord.) — Principes d'harmonie, von Bemetzrieder, bey s. Leçons de Clavecin, Par. 1771. 4. Traité de Musique, concernant les tons, les *harmonies*, les accords et le disc. musical, von ebend. Par. 1776. 4. — Traité abregé d'harmonie, von Azais, bey seiner Methode de Musique sur un nouveau plan . . . Mars. 1776. 4. — Systeme d'harmonie applicable à l'état actuel de la Musique, in dem Journal des Savans 1780 von Vandermonde. — Explication du Systême de l'Harmonie pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la theorie, par Mr. le Chev. de Lirou, Par. 1785. 8. — — In engländischer Sprache: Treatise of the natural grounds and principles of Harmony, by Will. Holder, Lond. 1694. 8. — Guida Armonica, o Dizionario Armonico, being a sure guido to harmony and modulation . . . by M. Geminiani, Lond. 1720. 4. — Harmonics, or the Philosophy of Musical Sounds, by Rob. Smith, Lond. 1749. 8. verb. 1760. 8. — — In deutscher Sprache: Die wahren Grundsätze der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirenden Vorhälten herzuleiten und zu erklären sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik, von Joh. Phil. Kirnberger, Berl. 1773. 4. — S. übrigens die Artikel **Accord**, **Satz**, oder **Setzkunst**, u. a. m.

Harmonie.

(Mahlerey.)

Es ist eine alte Beobachtung, daß die Farben, in mehr als einer Absicht, den Tönen ähnlich sind. Man hat hohe und tiefe Farben, wie hohe und tiefe Töne; und so wie mehrere Töne sich in einen Klang vereinigen können, in welchem keiner besonders hervorsticht, so hat dieses noch weit mehr bey den Farben statt. Also ist in den Farben die Harmonie, das Consoniren und Dissoniren von eben der Beschaffenheit, wie in den Tönen: die Töne consoniren nicht, wenn man jeden besonders hört und unterscheidet, ob sie gleich zusammen angeschlagen werden; und die Farben consoniren nicht, wenn jede das Auge besonders auf sich zieht.

Hieraus läßt sich leicht abnehmen, was man durch die Harmonie der Farben in einem Gemählde verstehe. Sie macht, daß eine ganze Masse, sie sey hell oder dunkel, ob sie gleich aus unzähligen Farben und Tinten zusammengesetzt ist, in Absicht auf die Farben, als eine einzige unzertrennliche Masse ins Auge fällt, so daß keine einzele Stelle darin besonders und für sich hervorsticht. Wenn wir eine Person ganz roth und ganz grün gekleidet sehen, so fällt uns nicht ein zu sagen, daß sie ein vielfarbiges Kleid anhabe, wenn sie gleich in einem Lichte steht, wovon einige Stellen ein helles und schönes Grün, andre ein dunkleres haben, und noch andre so völlig im Schatten sind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterscheiden kann. Wir urtheilen dieser großen Verschiedenheit der Farben ungeachtet, daß die Person durchaus mit einem einfarbigen, grünen Gewand bedekt sey. Diese ist die höchste Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemählden erreicht werden, die aus einer Farbe gemahlt sind, grau in grau, oder roth in roth, welche Art zu mahlen die Welschen Chiaroscuro nennen. Wo man schon Gegenstände von vielerley eigenthümlichen oder Localfarben mahlt, da hat zwar diese vollkommene Harmonie nicht statt: nichts desto weniger sieht man oft, daß solche Massen, der Mannigfaltigkeit der Localfarben ungeachtet, dem Auge nur als eine Masse von Farben in die Augen fallen; weil keine dieser Farben für sich das Auge besonders rühret, ob man sie gleich, wenn man sie besonders betrachten will, genau von den übrigen unterscheidet.

Die mehr oder weniger vollkommene Vereinigung aller Farben des Gemähldes, in eine einzige Masse, macht das Maaß der Harmonie der Farben aus. Die höchste Harmonie ist nur in dem Einfarbigen, das von einem einzigen Licht erleuchtet wird; und je näher die Empfindung des Vielfarbigen jenem Einfarbigen kommt, je vollkommener ist die Harmonie.

Man muß aber von der Harmonie der Farben eben das bemerken, was in der Harmonie der Töne statt hat. Obgleich nur der Unisonus die vollkommene Harmonie hat, *) so ist er deßwegen nicht die angenehmste Consonanz, sondern nur die volleste. Die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen **) ist allemal angenehmer, als die noch vollkommnere Uebereinstimmung des Gleichartigen. Wenn also bey der Mannigfaltigkeit der Farben doch nur ein einziger Hauptbegriff von Farben erwekt wird, so ist die Harmonie noch reizender. Darin besteht eigentlich die Schönheit des Gemähldes, in so fern es nur durch die Farben rühret, und noch keine bedeutenden Formen zeiget.

Die Harmonie der Farben hängt von zwey Ursachen ab: von den Farben selbst, und von Licht und Schatten. An der guten Wahl der eigenthümlichen Farben, deren jede sich für die Stelle schike, und daselbst den Grad der Würkung oder der Rührung des Auges habe, der ihr zukömmt, ist das meiste gelegen. In jedem Gemählde ist etwas das Wesentliche; dahin muß das Auge gezogen werden. Also müssen die wesentlichen Theile durch ihre Farbe in dem Maaß hervorstechen, daß das Auge zuerst darauf geleitet werde. Aber es muß dabey nicht stehen bleiben; darum müssen die andern Theile in der Farbe nicht schnell abfallen, daß das Auge gleichsam einen Sprung darauf zu thun hätte, sondern allmählig durch sanfte Abänderungen in der Empfindung, wo das

*) S. Einklang.
**) Concordia discors.

das Mittel zum Uebergang von der einen zur andern noch empfindbar ist. Man kann in einer Masse sehr widerstreitende Farben anbringen; aber sie müssen nicht neben einander stehen; sondern nach dem Grad des Dissonirens derselben müssen mehr oder weniger Mittelfarben, als Verbindungen dazwischen gesetzt seyn. Es würde unerträglich seyn, wenn man uns in der Musik von der lebhaftesten Freude plötzlich in finstere Traurigkeit führen wollte: wenn diese Abwechslung gefällig seyn soll, so muß die Freude allmählig in die vermischte Empfindung eines zärtlichen Vergnügens herübergelenkt werden, von welcher man wieder allmählig in sanfte, und endlich in strengere Traurigkeit geleitet werden kann, ohne irgendwo eine schnelle Veränderung zu empfinden. Auf eine ähnliche Weise muß der Mahler Localfarben von sehr ungleichartiger Würkung durch alle sich dazwischen schikende Farben zu verbinden wissen, ohne die Harmonie zu verletzen.

Hiebey kömmt das meiste auf die Feinheit seiner Empfindung an. Sein Auge muß, wie das Auge eines Correggio, von sybaritischer Zärtlichkeit seyn, das auch von dem geringsten Mißlaut der Farben beleidiget wird. Aus der mehr oder weniger vollkommenen Harmonie in den Werken des Mahlers läßt sich beynahe sein Gemüthscharakter bestimmen. Wer vorzüglich das Strenge, das stark auffallende liebt, der wird es in diesem Theile der Kunst nicht hoch bringen; aber weiche zärtliche Seelen, die von der geringsten Kleinigkeit gerührt werden, sind aufgelegt, die größte Harmonie zu erreichen.

Von Licht und Schatten hängt ein großer Theil der Harmonie ab: denn schon dadurch allein kann ein Gemählde Harmonie bekommen. Die höchste Einheit der Masse, oder die höchste Harmonie findet sich nur auf der Kugel, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchste Licht fällt auf einen Punkt, und von da aus, als dem Mittelpunkt, nimmt es allmählig durch völlig zusammenhangende Grade bis zum stärksten Schatten ab. Dieses ist das Muster, an dem sich der Mahler halten muß, um die vollkommene Harmonie in Licht und Schatten zu erreichen.

Doch ist dieses nur von einzelen Massen zu verstehen; denn wo das Gemähld aus mehrern besteht, da kann die Harmonie den höchsten Grad nicht haben, weil sich die verschiedenen Gruppen von einander absondern müssen. In diesem Falle hat der Mahler größere Arbeit. Er muß in jeder Gruppe besonders, nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichts, auf die höchste Einheit oder Harmonie der Gruppe arbeiten, und noch überdem jeder Nebengruppe den Grad des Lichts geben, der sie mit der Hauptgruppe auf das richtigste verbindet. Dieses allein erfodert schon ein langes Studium. Der angehende Mahler kann sich dieses dadurch erleichtern, daß er eine Zeitlang nur einfarbig oder grau in grau arbeitet. Allzulange aber muß er sich dabey auch nicht verweilen, weil er sonst in Absicht auf die Behandlung der Farben zurüke bleiben könnte.

Der Mahler muß aber eben so gut wissen die Harmonie zu unterbrechen; denn dadurch erhält er die vollkommene Haltung. Was sich nothwendig von dem Grund ablösen muß, kann nicht ganz mit ihm harmoniren. Ein Baum auf dem Vorgrund einer Landschaft thut eben dadurch seine Würkung, daß er gegen die Luft und gegen den hintern Grund gehörig absticht. Also muß man nicht immer auf die höchste Harmonie arbeiten, weil sie oft das Ganze unkräftig machen würde.

Auch in der Zeichnung muß Harmonie seyn. Die Vermeidung des Ekigten und Spitzigen in den Umrissen, das Schlängelnde und Wellenförmige darin, macht eigentlich die Formen sanft und harmonisch. Mengs sagt von Correggio, daß er alle Eken vermieden und seine Umrisse schlängelnd gemacht habe, und daß dieses vom Gefühl der Harmonie hergekommen sey. In den meisten antiken Formen zeiget sich dieses ebenfalls. Aber es ist nicht so zu verstehen, als wenn jeder Umriß den höchsten Grad des Sanften und Weichen haben müßte; denn dieses würde oft dem Ganzen die Kraft benehmen. Der Grad des Harmonischen in den Umrissen muß dem Charakter der Gegenstände selbst angemessen seyn. Die weibliche Gestalt erfodert eine vollkommnere Harmonie, als die männliche, und einen ähnlichen Unterschied muß der Zeichner in jeder Art der Formen zu beobachten wissen.

Noch ist eine andre Harmonie der Zeichnung so nothwendig, daß sie nie kann übertrieben werden, weil sie allezeit den höchsten Grad haben sollte. Dieses ist die Harmonie der Theile, in so fern sie zum Charakter der Dinge gehören. Was dieses sagen wolle, kann am deutlichsten am Portrait erklärt werden. Der Charakter einer Person zeiget sich nicht blos im Gesichte, sondern auch in der ganzen Haltung und Bewegung des Körpers; und im Gesichte zeiget er sich in allen Theilen zugleich. Der Mund lacht nicht allein, sondern auch die Augen, die Stirn und die Nase lachen; jeder Theil nach seiner Art. Die Uebereinstimmung oder Harmonie der Theile zum Ausdruk ein und eben desselben Charakters ist ein höchst wichtiger Theil der Zeichnung. Der Portraitmahler würde ein seltsames Werk machen, wenn er bey einem Sitzen die Augen, bey einem andern die Nase, und bey einem dritten den Mund mahlen wollte, die Person aber, die er mahlt, bey jedem Sitzen in einem besondern Gemüthszustand wäre; da würde die Harmonie der Zeichnung ganz wegfallen und das Werk müßte nothwendig schlecht weren.

Aus einem ähnlichen Grunde muß es der Harmonie der Zeichnung schädlich seyn, wenn der Künstler sein Werk nicht in einerley Gemüthsverfassung zeichnet. Wenn er einmal verdrüßlich und ein andermal fröhlich ist, so wird er auch in beyden Fällen seinem Werk einen Anstrich seiner Laune geben. Also dienet es sehr zur Harmonie der Zeichnung, wenn sie in einem Feuer und in einer Gemüthsfassung durchaus vollendet wird.

Die Harmonie der Rede wird im Artikel Wolklang in Betrachtung gezogen werden.

* *

Von der Harmonie in der Mahlerey handeln, unter mehrern, de Piles im 20ten Kap. des 2ten Theils der Elemens de Peint. S. 411. A. Ausgabe von 1767. und in der 2ten Converſ. ſur la Peint. S. 151. in dem Recueil de div. ouvr Amſt. Ausg. von 1767. — Watelet, in den, seiner Art de peindre, Poeme, vorgesetzten reflex. S. 117. Amst. 1761. 12. — Mengs, in den lezioni di pittura §. 5. Op. B. 2. S. 262. —

Harmonik.

(Musik.)

Sie ist ein Theil der theoretischen Musik, der die brauchbaren Töne und ihr Verhältniß gegen einander festsetzet. Wenn die Harmonik vollstän-

ständig abgehandelt werden soll, so muß sie folgende Theile enthalten. Erstlich die Theorie des Klanges überhaupt, worüber der Artikel Klang nachzusehen ist. Zweytens die Festsetzung des Systems, oder der Reyhe der Töne, die man in der Musik brauchet; wovon in den Artikeln, System und Temperatur, gesprochen wird. Drittens muß sie aus dem gegebenen System die verschiedenen Töne und Tonarten bestimmen, auch die Intervalle, die in jeder Tonart vorkommen, genau anzeigen. Viertens müssen alle brauchbaren Accorde jeder Tonart angezeiget, und der Grad des Consonirens oder Dissonirens derselben richtig angegeben werden. Fünftens muß sie den Gebrauch und die Behandlung der Dissonanzen lehren; und endlich sechstens das, was bey der Modulation nothwendig zu beobachten ist, vortragen.

Es ist zu beklagen, daß dieser Theil der Theorie bis itzt noch so unvollkommen vorgetragen ist. Man sieht aus den Werken der besten Tonsetzer, daß sie alles, was zur Harmonik gehört, sehr gut gewußt haben: aber sie begnügen sich insgemein ihre Wissenschaft blos in der Anwendung zu zeigen, und scheinen ein Vergnügen daran zu haben, andern die mühsame Arbeit zu machen, die Wissenschaft der Harmonie aus ihren Tonstüken heraus zu ziehen. Dadurch wird das Studium der Harmonik erstaunlich mühsam, das itzt sehr leicht seyn würde, wenn Männer wie Händel, Bach oder Graun, so eifrig wie Rameau und einige andre seiner Landsleute gewesen wären, die Wissenschaft der Harmonik methodisch vorzutragen. In Deutschland fehlet es mehr, als irgendwo, an guten Werken über diesen Theil der Theorie.

* *

S. den Artikel Harmonie.

Harmonische Theilung.

(Musik.)

Es ist schon anderswo *) erinnert worden, daß man in der Musik die größern Intervalle auf zweyerley Weise in kleinere theilen könne, entweder durch die arithmetische, oder durch die harmonische Theilung. Jene ist an ihrem Ort erklärt worden. Die Regel der harmonischen Theilung des Intervalls kann kurz vorgetragen werden. Wenn die Länge der einen Sayte a, der andern b, gesetzt wird: so ist die Länge der Sayte, die das harmonische Mittel zwischen beyden ausmacht $\frac{2ab}{a+b}$. Das ist, man multiplicirt die beyden Zahlen, welche die Länge der beyden Sayten des Intervalls anzeigen, durch einander, nimmt die herauskommende Zahl doppelt, und dividiret dieselbe durch die Summe der beyden Zahlen; was dadurch herauskömmt, ist die Länge der mittlern Sayte.

Will man die Octave als C-c harmonisch theilen, so multiplicire man die Zahl der längern Sayte C, oder 2, durch die Zahl der kürzern c, oder 1. Das Produkt 2 nehme man doppelt, das ist 4. Dieses dividire man durch die Summe der beyden Zahlen 2+1, oder durch 3: so bekömmt man $\frac{4}{3}$ oder $1\frac{1}{3}$; und dieses ist die Länge der Sayte, deren Ton das harmonische Mittel zwischen zwey um eine Octave aus einander stehenden Tönen ausmacht. Die drey Zahlen 2, $1\frac{1}{3}$, 1, oder 6, 4, 3, machen eine harmonische Progression aus, und die mittlere Sayte macht gegen die tiefere eine Quinte und gegen die höhere eine Quarte.

Hieraus sieht man, wie es zu verstehen sey, wenn die ältern Tonlehrer

*) Art. Arithmetische Theilung.

rer sagen, die harmonische Theilung der Octave gebe die Quinte unten und die Quarte oben. Nämlich der dazwischen gesetzte Ton ist die Quinte des untern, und der obere oder höhere Ton macht gegen den dazwischen gesetzten eine Quarte.

Theilet man die Quinte harmonisch, in welcher die untere Sayte 3, die obere 2, so bekommt man für die mittlere $\frac{12}{5}$ oder $2\frac{2}{3}$; welches gegen die untere Sayte eine große Terz ausmacht, da die obere gegen den neuen Ton die kleine Terz macht. Theilet man die große Terz harmonisch, welches geschieht, wenn man zwischen 5 und 4 die harmonische Mittelzahl $\frac{40}{9}$ oder $4\frac{4}{9}$ nimmt, so bekommt man durch das Intervall des großen Tones $\frac{8}{9}$, und oben das Intervall des kleinen $\frac{9}{10}$.

Es läßt sich hieraus muthmaßen, daß die in dem heutigen diatonischen System vorkommenden Intervalle des großen und kleinen Tones, der großen und der kleinen Terz, aus dieser Theilung der Intervalle in das System gekommen seyen. Diese beyden Terzen waren den Alten unbekannt.

Harpeggio.

(Musik.)

So nennt man das Anschlagen der Harmonie oder des Accords, wenn die dazu gehörigen Töne nicht zugleich, sondern nach einander, aber doch schnell hinter einander angegeben werden. Es ist ohne Zweifel von den Geigeninstrumenten entstanden, obgleich der Name anzuzeigen scheinet, daß es seinen Ursprung von der Harpfe habe.

Auf einem Geigeninstrument kann man nicht wol mehr, als zwey Töne zugleich hören lassen. Wenn also eine Baßgeige nicht blos den Baßton, sondern die ganze Harmonie zur Begleitung angeben soll, so muß sie es durch Harpeggiren thun.

Da man gefunden hat, daß das Harpeggio bisweilen von angenehmer Würkung ist, so hat man es auch da, wo es nicht nothwendig wäre, nämlich auf dem Clavier und Orgeln eingeführt. Es kann auch da, wo die Harmonie nicht deutlich genug seyn möchte, von guter Würkung seyn. Aber durch das unzeitige Harpeggiren kann auch die Melodie verdunkelt werden. Der Begleiter muß sehr genau darauf Acht haben, daß er der Melodie von ihrer hervorstechenden Kraft nichts benehme; also kann er diese Manier nur da anbringen, wo die Harmonie die vorzüglichste Würkung hat. Man macht auch ganze Stüke, oder doch lange Passagen harpeggirend. Einige nennen sie Harpeggiaturen. Davon handelt Heinichen weitläuftig.*)

Hart.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort verschiedentlich in der Sprache der Kunst, um gewisse Fehler damit auszudrüken. Ueberhaupt scheinet es den Mangel der völligen Verbindung zwischen zwey auf einander folgenden Vorstellungen auszudrüken. Was das Rauhe oder Holprige eines Weges macht, das verursachet das Harte in allen Arten der Vorstellungen. Es ist also das Gegentheil des Sanften, in dem alles ohne die geringste Unterbrechung, ohne den kleinesten Sprung, zusammenhängt. Hart wird die Vorstellung durch wiederholte kleine Unterbrechungen, da man die auf einander folgenden Begriffe gleichsam an einander zwingen muß. So ist ein Wort dem Klange

nach

*) In seiner Anweisung zum Generalbaß im 31 u. ff. §§. d. VI Cap.

nach hart, wenn es aus Buchstaben besteht, die eine plötzliche und etwas schwere Veränderung der Gliedmassen der Aussprache erfodern, und sanft oder weich, wenn diese Veränderung leicht und zusammenhangend ist. Es ist aber nöthig, daß der Begriff des Harten für die verschiedenen Zweige der Kunst besonders entwikelt werde.

Die Töne können auf mehr als einerley Weise hart seyn. Ein Wort wird durch Zusammenstellung solcher Buchstaben hart, die nicht an einander passen, wovon man in dem Worte Hart selbst ein Beyspiel hat, da die Buchstaben r und t diese Härte verursachen. Es ist nicht möglich durch eine sanfte oder allmählige Veränderung in der Bewegung der Zunge von r unmittelbar auf t zu kommen; der Uebergang geschieht plötzlich, und dadurch wird die Aussprache hart. Man empfindet hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, den Mangel des Zusammenhanges; denn diejenigen, die nicht gewohnt sind ein solches Wort auszusprechen, setzen allemal ein mehr oder weniger merkliches stummes e dazwischen, als wenn man Haret geschrieben hätte. Wo dergleichen gezwungene und plötzliche Veränderungen der Gliedmaßen der Sprache oft vorkommen, da wird der Ton der Rede hart; hingegen ist sie weich, wo die Buchstaben gleichsam in einander fließen, so daß der Gang der Rede etwas stätiges hat.

Eine andre Ursache der Härte entsteht aus einigen Fehlern gegen die Prosodie, da man die Wörter ihrem natürlichen Klange zuwider in das Metrum bringet. Denn da muß man sich schnell zwingen das Kürzere länger, und das Tiefere höher auszusprechen, als man würde gethan haben, wenn man dem gewöhnlichen Gange der Sprache, den man, noch ehe die Wörter ausgesprochen werden, fühlet, würde gefolget seyn.

In der Musik entsteht das Harte aus dem Unharmonischen der Töne, es sey daß sie zugleich, oder hinter einander gehört werden. Die unharmonischen Fortschreitungen, wovon anderswo gesprochen worden,*) sind hart, weil die Kehle plötzlich sich, gegen den natürlichen Zusammenhang der Bewegung, bilden muß. In der Harmonie sind unvorbereitete und unaufgelöste, auch sonst alle die gewöhnlichen Verhältnisse überschreitende Dissonanzen hart, weil auch da das Gehör gegen die Erwartung eine plötzliche Veränderung empfindet. So ist auch die Modulation hart, wenn die Uebergänge von einem Ton in einen andern, ohne Veranstaltungen geschehen, die den genauen Zusammenhang zwischen die Töne bringen.

In den zeichnenden Künsten, besonders in der Mahlerey, entsteht das Harte vornehmlich aus dem Mangel der Harmonie,**) sowol in Farben, als in Zeichnung. Selbst da, wo ein Gegenstand gegen die andern nothwendig abstechen muß, wo folglich keine völlige Harmonie statt haben kann, entsteht eine Härte, wenn dieses Abstechen zu plötzlich oder zu stark ist. Der Mahler setzet in den verschiedenen Gründen des Gemähldes Gegenstände neben einander, die durch ihr Abstechen die Haltung und die verhältnißmäßige Entfernung der Gründe bewürken sollen. Aber dieses Abstechen kann zu stark und übertrieben seyn; alsdann wird das Gemähld hart.

Je entfernter ein Gegenstand ist, je unbestimmter oder ungewisser werden die Umrisse, die seine Form bestimmen; und diese Ungewißheit betrifft auch die Farben, die Lichter

*) Fortschreitung; Unharmonisch.

**) S. Harmonie in der Mahlerey.

und die Schatten. Wenn der Mahler diese Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, so wird er hart. Durch genaue Beobachtung dessen, was zur Haltung und zur Harmonie gehöret, wird das Harte vermieden. Es kömmt hiebey ungemein viel auf die Stärke des Lichts an: bey ganz starkem Lichte wird alles härter und bey gedämpftem Lichte weicher. Am schweresten ist es also das Harte bey starkem Lichte zu vermeiden, weil sich da die Schatten hart abschneiden. Ohne die höchste Nothwendigkeit muß der Mahler keinen Gegenstand wählen, der bey hellem Himmel von der Sonne beleuchtet wird, und ein gedämpftes Licht ist überhaupt dem strengen allezeit vorzuziehen.

Auch in Vorstellungen, die nicht in die Sinnen fallen, kann das Harte vorkommen. Man nennt eine Metapher hart, wenn das Bild schwer an das Gegenbild paßt. Homer schreibet der Cicada ὄπα λειριόεσσαν, einen Lilienton zu.*) Dieses scheinet uns hart, weil wir den Zusammenhang zwischen dem Bild und dem Gegenbilde schwerlich entdeken. Diejenigen aber, denen das Wort λειριόεις, in der metaphorischen Bedeutung lieblich, geläufig war, fanden keine Härte in der Homerischen Metapher.

Das Harte muß nicht nur deßwegen vermieden werden, weil es die Werke der Kunst unangenehm, und die Vorstellungen holperig macht; sondern noch mehr darum, weil es überhaupt den Eindruk schwächt. Wenn ein Gegenstand seine volle Kraft auf das Gemüth haben soll, so leidet die Aufmerksamkeit auch nicht die geringste Zerstreuung; die Würksamkeit der Seele muß ganz und vollständig auf ihm vereiniget seyn; denn durch die Zerstreuung der Gedanken wird der Eindruk sehr merklich geschwächet. Wenn wir uns an das Harte stoßen, so wird ein Theil der Aufmerksamkeit von der innern Natur des Gegenstandes auf sein Aeußerliches gerichtet, und dadurch verlieret er einen Theil seiner Kraft. Ein Werk der Kunst würket nur alsdenn alles, was es würken kann, wenn wir es so völlig allein gegenwärtig haben, wie ein in Gedanken vertiefter Mensch, der von dem, was um ihn ist, nichts sieht und höret, seine Gedanken gegenwärtig hat. Eine sanft fließende und wolklingende Rede wieget das Ohr in einen leichten Schlaf ein, der alle Zerstreuung hemmet, und alsdenn ist die Aufmerksamkeit blos auf die Gedanken gerichtet. So bald die Rede hart oder holperig wird, so wacht das Ohr auf, hört mehr auf den bloßen Klang, als auf den Sinn der Worte, und dadurch wird der Eindruk geschwächt. Und so geht es auch in andern Fällen. Wenn man also dem Künstler die äußerste Sorgfalt empfiehlt, auch die geringsten Fleken auszuwischen, so geschieht es nicht aus Wollust, oder darum, daß wir gerne das höchste Vergnügen daran haben wollen; sondern aus einer höhern Absicht, damit wir die Kraft des Werks ganz empfinden. Dieses wird verständlicher werden, wenn man hier die Anmerkungen wiederholt, die an einem andern Orte von der Einförmigkeit sind gemacht worden.*)

*) Il. γ. 152.

*) S. Einförmigkeit.

Hauptgesims.

(Baukunst.)

Dieses Wort wird oft in der Bedeutung genommen, die wir dem Wort Gebälk gegeben haben,**) ob es gleich in dem genauesten Sinn blos von dem obersten Theil desselben,

**) S. Gebälk.

ben, oder dem Kranz sollte gebraucht werden. Denn ein Gesims ist allemal etwas hervorstehendes, das zur Bedekung und zur Begränzung dienet; folglich ist das Hauptgesims das Gesims des ganzen Gebäudes, zum Unterschied der kleinern Gesimse, die über einzelen Theilen desselben stehen.

Die Hauptgesimse werden auf dreyerley Art gemacht: 1. als vollständige Gebälke, mit Unterbalken, Fries und Kranz; 2. mit bloßem Unterbalken und Kranz, ohne Fries, welches französisch corniche architravée genennt wird, oder mit blossem Fries und Kranz ohne Unterbalken; 3. ohne Unterbalken und Fries mit einem bloßen Kranz. Die erste Art ist also ein würkliches Gebälk. Die zweyte Art muß nie gebraucht werden, wo Säulen oder Pilaster sind; weil da, sowol der Unterbalken, als der Fries, ganz wesentliche Theile sind.*) Aber an gemeinen Häusern, wo weder Säulen noch Pilaster sind, wird der Unterbalken natürlicher Weise, als etwas, wozu kein Grund vorhanden ist, weggelassen. In ganz gemeinen Häusern kann die dritte Art gebraucht werden; alsdenn wird das Hauptgesims blos ein Kranz, wodurch das ganze Gebäude sein oberes Ende bekömmt.**)

*) S. Gebälk.
**) S. Ganz; Ende.

Hauptnote.

(Musik.)

So nennt man insgemein in den obern Stimmen von mehrern, zu einem Grundton angeschlagenen, Noten, diejenigen, welche würklich zum Accord des Baßtones gehören und die Harmonie bestimmen, um sie von den blos durchgehenden zu unterscheiden: im Baß sind es diejenigen, auf welche bey der Begleitung eine besondere Harmonie angeschlagen wird. In diesem Sinn ist jede Note, die nicht durchgehend ist,*) eine Hauptnote. Man kann aber auch in der Melodie von mehrern hinter einander folgenden, und in der Harmonie von mehrern zugleich anzuschlagenden Noten, diejenigen die Hauptnoten nennen, welche die vornehmsten sind, die dem Gesang oder der Harmonie den größten Nachdruk geben, da die andern entweder blos zur Ausfüllung, oder zur Zierlichkeit dienen. In der Melodie sind die Noten, worauf der Accent liegt, und die auf die guten Zeiten des Takts kommen, Hauptnoten, die mit mehr Nachdruk müssen angeschlagen werden, als die andern. Es ist eine wesentliche Regel für den guten Vortrag des Gesanges, daß die Hauptnoten der Melodie gegen die andern gehörig abstechen, und durch Zierrathen nicht verdunkelt werden müssen.

In der Harmonie ist von den verschiedenen zum Accord gehörigen Tönen der obern Stimmen, der der vornehmste, der die Harmonie hauptsächlich bestimmt, und er liegt insgemein in der Hauptstimme, die den Gesang hat, oder, wenn mehrere Hauptstimmen sind, insgemein in der obersten Stimme. Auf die Note, die diesen Ton bezeichnet, muß der Begleiter genau Acht haben, damit er sie in der Begleitung niemal verdunkele. Es kommen hiebey sehr vielerley Fälle vor, wozu eine feine Beurtheilung nöthig ist. Darüber kann der Begleiter in Hrn. Bachs zweytem Theil der Anleitung zur wahren Kunst das Clavier zu spielen den besten Unterricht finden.

*) S. Durchgang.

Hauptsatz.
(Musik.)

Ist in einem Tonstük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, sondern durch das ganze Tonstük oft, in verschiedenen Tönen, und mit verschiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptsatz wird insgemein das Thema genennt; und Mattheson vergleicht ihn nicht ganz unrecht mit dem Text einer Predigt, der in wenig Worten das enthalten muß, was in der Abhandlung ausführlicher entwikelt wird.

Die Musik ist eigentlich die Sprache der Empfindung, deren Ausdruk allezeit kurz ist, weil die Empfindung an sich selbst etwas einfaches ist, das sich durch wenig Aeußerungen an den Tag leget. Deßwegen kann ein sehr kurzer melodischer Satz von zwey, drey oder vier Takten eine Empfindung so bestimmt und richtig ausdruken, daß der Zuhörer ganz genau den Gemüthszustand der singenden Person daraus erkennt. Wenn also ein Tonstük nichts anders zur Absicht hätte, als eine Empfindung bestimmt an den Tag zu legen, so wäre ein solcher kurzer Satz, wenn er glüklich ausgedacht wäre, dazu hinlänglich. Aber dieses ist nicht die Absicht der Musik; sie soll dienen den Zuhörer eine Zeitlang in demselben Gemüthszustande zu unterhalten. Dieses kann durch bloße Wiederholung desselben Satzes, so fürtrefflich er sonst ist, nicht geschehen, weil die Wiederholung derselben Sache langweilig ist und die Aufmerksamkeit gleich zu Boden schlägt. Also mußte man eine Art des Gesanges erfinden, in welchem ein und eben dieselbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verschiedenen Modificationen, so oft konnte wiederholt werden, bis sie den gehörigen Eindruk gemacht haben würde.

Daher ist die Form der meisten in der heutigen Musik üblichen Tonstüke entstanden, der Concerte, der Symphonien, Arien, Duette, Trio, Fugen u. a. Sie kommen alle darin überein, daß in einem Haupttheile nur eine kurze, dem Ausdruk der Empfindung angemessene Periode, als der Hauptsatz zum Grund gelegt wird; daß dieser Hauptsatz durch kleinere Zwischengedanken, die sich zu ihm schiken, unterstützt, oder auch unterbrochen wird; daß der Hauptsatz mit diesen Zwischengedanken in verschiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodischen Veränderungen, die dem Hauptausdruk angemessen sind, so oft wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen ist, und dieselbe gleichsam von allen Seiten her bekommen hat.

Bey allen diesen Stüken macht der Hauptsatz immer das Wesentlichste der ganzen Sache aus; seine Erfindung ist das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geschmaks und der Kunst. Ist der Tonsetzer in dem Hauptsatz nicht glüklich gewesen, so kann er, wenn er sonst die Kunst wohl versteht, ein sehr regelmäßiges und sehr künstliches, auch vollkommen wolklingendes Stük machen; aber es wird ihm an der wahren Kraft, dauerhafte Empfindungen zu erweken, fehlen.

Die vornehmste Eigenschaft des Hauptsatzes ist eine hinlängliche Deutlichkeit oder Verständlichkeit des Ausdruks, so daß der, welcher den Hauptsatz gehört hat, ohne Ungewißheit sogleich diese Sprache des Herzens verstehe, oder sich in die Empfindung dessen, der singet, setzen könne. Ist die Empfindung nicht völlig bestimmt und verständlich,

lich, so kann das Stük nie ein ganz vollkommenes Tonstük werden, wenn es auch von dem ersten Tonsetzer der Welt ausgeführt würde. Diese Verständlichkeit hängt sowol von dem Gesang oder der melodischen Fortschreitung, als von der Bewegung und dem Takt ab, und ist, wie gesagt, gänzlich das Werk des Genies, zu dessen Erfindung keine Regel kann gegeben werden.

Indessen ist das Genie allein nicht hinreichend dem Hauptsatz alle Vollkommenheit zu geben, auch die Kunst muß das Ihrige dabey thun; denn alle Eigenschaften, die nicht unmittelbar zum Verstand des Ausdruks gehören, hangen eigentlich von der Kunst ab. Der Hauptsatz muß eine gewisse Länge haben: ist er zu kurz, so verträgt er die nöthigen Veränderungen und die zu den Wiederholungen erfoderliche Mannigfaltigkeit der Wendungen nicht; ist er zu lang, so bleibet er im Ganzen nicht deutlich genug im Gedächtniß. Er kann also in geschwinder Bewegung nicht wol unter zwey, und in langsamer Bewegung nicht wol über vier Takte seyn. Hat der Tonsetzer einen Gedanken von sehr verständlichem Ausdruk gefunden, so muß er ihm, in Absicht auf die Länge, die gehörige Ausdehnung oder Einschränkung zu geben wissen. Bey längern Hauptsätzen, die aus mehrern kleinen Einschnitten bestehen, muß er sehr sorgfältig seyn, den genauesten Zusammenhang darin zu beobachten, damit der Hauptsatz eine wahre Einheit habe und nicht aus zwey andern zusammengesetzt sey; man muß keinen Schluß darin fühlen, bis er ganz vorgetragen ist. Hiezu gehört also Kunst und Ueberlegung.

Ferner müssen schon in dem Hauptsatz die Gelegenheiten liegen, die kleinen Zwischensätze anzubringen, wodurch die schönste Abwechslung im Gesang erhalten wird. Diese Zwischensätze kommen insgemein auf die kleinen Ruhepunkte, oder auf etwas anhaltende Töne des Hauptsatzes, und müssen die Empfindung näher und genauer bezeichnen. Darum muß der Hauptsatz die Empfindung nur im Ganzen und überhaupt schildern und Gelegenheit geben, daß die feinere Auszeichnung könne dazwischen gesetzt werden, und daß dieses mit der gehörigen Abwechslung geschehen könne, ohne daß die Einheit des Rhythmus das geringste dabey leide.

Diese Zwischensätze treten bisweilen erst am Ende des Hauptsatzes ein. Also gehört auch da Kunst dazu, daß bey den hernach folgenden Wiederholungen alles in eine natürliche und leichte Verbindung könne gebracht werden.

Wer blos für Instrumente setzt, findet hierin weniger Schwierigkeit, als wo über einen Text componirt wird. Denn hier muß alles, die Bewegung und die Länge des Satzes, die kleinen Einschnitte oder Ruhepunkte, genau mit der Versart übereinstimmen, welches oft nicht geringe Schwierigkeiten macht.

Man siehet hieraus, daß außer dem natürlichen Genie viel Geschmak, Kunst und Erfahrung zur Erfindung und Behandlung des Hauptsatzes erfodert werde. Es ist deßwegen ein großer Mangel in der Theorie der Musik, daß man so gar wenig über diese wichtige Materie angemerkt findet. Man muß darum auch hierin, wie in verschiedenen andern Dingen, dem guten Mattheson Dank wissen, daß er darüber wenigstens einen Versuch gemacht hat;*) ob er gleich nicht

*) In seinem vollkommenen Capellmeister, wo er im II Theil in einem eigenen Abschnitt von der melodischen Erfindung handelt. Man wird darin unter viel pedantischem Zeug manche sehr gute und auch einige wichtige Anmerkungen antreffen.

nicht der Mann war, diese Materie nach Verdienst abzuhandeln. Es würde von großem Nutzen seyn, wenn ein feiner Kenner aus den Tonstüken der größten Meister die schönsten Hauptsätze aufsuchen, und darin das, was der Kunst und dem Geschmak zugehört, anzeigen und entwikeln würde. Denn in Sachen, worüber man keine bestimmte Regeln geben kann, dienen vollkommene Beyspiele anstatt der Regeln.

Hauptton.

(Musik.)

Ist in längern Tonstüken, in welchen der Gesang durch verschiedene Töne hindurch geführt wird, derjenige Ton, der vorzüglich darin herrscht, und in welchem das Stük anfängt und sich auch endiget. Es ist anderswo *) gezeiget worden, daß jeder Ton seinen Charakter habe, und daß ein geübter Setzer nach dem Affekt oder nach dem Charakter, den das Stük haben soll, den Ton wählen müsse, der sich dazu am vorzüglichsten schiket.

Von diesem Hauptton muß das Gehör gleich anfangs eingenommen werden, und erst, wenn dieses geschehen ist, wird der Gesang durch eine gute Modulation allmählig in andre Töne herüber geführt, die man Nebentöne nennen kann, zulezt aber wieder in den Hauptton zurükgebracht, in welchem das ganze Stük geschlossen wird.

Es ist eine nothwendige Regel der guten Modulation, daß der Hauptton nicht ganz aus dem Gehör komme, oder, wenn es geschieht, daß das Gefühl desselben von Zeit zu Zeit wieder erneuert werde. Denn da ein Tonstük durchaus denselben Charakter behalten muß, zu dessen Bezeichnung der Hauptton das Seinige beyträgt, so könnte diese Einheit des Charakters nicht erhalten werden, wenn dieser Ton aus dem Gehör ganz ausgelöscht würde. Man mag also in der Modulation ausschweifen, so weit man will, so muß man immer von Zeit zu Zeit den Hauptton wieder berühren, damit bey der Mannigfaltigkeit, die durch die Modulation entsteht, die Einheit beybehalten werde. Wollte man ein Stük so setzen, daß man sich in jedem neuen Ton, dahin man ausgewichen ist, eben so lange aufhielte, als anfänglich in dem Hauptton geschehen ist, so würde eigentlich das ganze Stük gar keinen Hauptton haben. Daher sind die vornehmsten Regeln der Modulation entstanden, insonderheit diejenigen, die bestimmen, wie lange man sich in jedem Ton, dahin man ausgewichen ist, nach dem Grade seiner Verwandtschaft mit dem Hauptton, aufhalten könne, und diejenigen, welche das Ausweichen aus Nebentönen betreffen, welche Regeln an einem andern Orte angezeigt worden sind. *)

Es geschieht zwar bisweilen in ganz langen Stüken, daß man einen Ton, in welchen man von dem Hauptton ausgewichen ist, auch wieder als den Hauptton ansieht; und durch dieses Mittel kann man schnell auf sehr entfernte Töne kommen, wie an einem andern Ort deutlich gezeiget wird. **) Dieses geschieht aber nur auf eine kurze Zeit und gleichsam im Vorbeygehen. Wenn man also von der Modulation die Regel antrifft, daß in gewissen Fällen ein Nebenton an die Stelle des H递tones soll gesetzt werden, so ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn man nun von diesem Ton aus die Modulation eben so wieder ausführen solle, wie es von dem Hauptton aus geschehen ist; sondern diese Regel

*) S. Ton.

*) S. Art. Ausweichung I Th. S. 211. f.

**) S. Art. Modulation.

Regel dienet blos dazu, daß man den Weg finde, schnell auf Harmonien zu kommen, die dem Hauptton völlig fremd sind. Dabey aber hat man immer die Vorsicht nöthig, daß man eben so schnell von solchen fremden Harmonien wieder gegen den Hauptton zurüke kehre.

Haus.

Ein Gebäude, welches zur Wohnung einer Privatfamilie bestimmt ist, und insgemein ein Wohnhaus genennt wird. Es ist von dem Pallast darin unterschieden, daß es kleiner, weniger prächtig ist, und keines besondern Charakters bedarf.

Diejenigen, die über die Baukunst schreiben, versäumen insgemein am meisten, von dem Bau guter Wohnhäuser nöthigen Unterricht zu geben, indem sie hauptsächlich ihr Augenmerk auf Palläste und öffentliche Gebäude richten. Wir wollen einem angehenden Baumeister durch die hier zu machenden Anmerkungen Gelegenheit geben, seine Aufmerksamkeit zu vollkommener Einrichtung der Wohnhäuser zu schärfen.

Damit er die Bequemlichkeit, Annehmlichkeit und das gute Aussehen des Hauses zugleich erreiche, muß er allemal folgende Dinge in reife Ueberlegung nehmen. Zuerst den Stand und die Lebensart dessen, der bauen will; weil die Erfindung und Anordnung des Hauses lediglich davon abhängt. Bey dieser Ueberlegung setze er fest, wie viel Platz jede Classe der Bewohner des Hauses nöthig hat: der Herr des Hauses, seine Gemahlin, seine Kinder, die Bedienten des Hauses. Dieses bestimmt also die Menge und Größe der Zimmer. Ferner muß ihm die Erwägung oben gedachter Umstände die Richtschnur zur Anordnung oder Vertheilung der Zimmer an die Hand geben; denn aus dem Zustand der Familie muß er beurtheilen, wie fern die Absonderung oder nähere Verbindung der Zimmer nothwendig ist. Wo z. E. viel Bediente in einem Hause sind, die unter der Aufsicht eines Haushofmeisters stehen, da werden die Wohnungen derselben abgesondert; und für wenig Bediente, die der Herrschaft beständig zur Hand seyn müssen, werden einige kleine Zimmer nahe an den herrschaftlichen angelegt. Sind in dem Hause nur wenige einzele Bediente unter der unmittelbaren Aufsicht der Herrschaft, so erfodert dieses schon eine andre Einrichtung. Eben so muß der Herr des Hauses, nach Beschaffenheit seiner Geschäfte oder seiner Lebensart, außer seinem eigentlichen Wohnzimmer mehr oder weniger andre Zimmer haben, und dieselben müssen von den Zimmern der Frauen des Hauses entweder abgesondert, oder mit denselben verbunden seyn. Auf gleiche Weise muß er jeden besondern Umstand aus dem, was dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers zukömmt, genau überlegen. Wenn er nicht auf einmal alles, was dazu gehört, deutlich vor Augen hat, so ist es nicht möglich den künftigen Bewohnern des Hauses alle Bequemlichkeiten zu verschaffen. Denn der Baumeister, der sich blos überhaupt vorsetzt, ein gutes Haus von einer gewissen Anzahl Zimmern zu bauen, und dem Besitzer hernach zu überlassen, wie er sich darin einrichten will, wird nie etwas vollkommenes herausbringen. Die Einrichtung muß vorher genau auf die Umstände und die Bedürfnisse der künftigen Bewohner desselben abgepaßt werden, und bey der ersten Anlage, muß bey jedem einzeln Theile der künftige Gebrauch desselben schon ausgemacht seyn. Zum wenigsten ist dieses die einzige Art etwas Vollkommenes zu machen. Darum muß ein Baumeister nicht blos das, was seiner

seiner Kunst eigen ist, verstehen, sondern überhaupt ein Mann von Verstand und reifer Beurtheilung seyn, der zugleich die Welt und die Lebensart aller Menschen, von welchem Stande sie seyn, genau kennet. Ein unverständiger, oder ein leichtsinniger und ausschweifender Baumeister kann Gelegenheit zu mancher Unordnung in der Lebensart geben, und ein ganz vernünftiger hingegen kann viel zu einer vernünftigen und ordentlichen Lebensart beytragen. Es gehört also mehr dazu, als die Säulenordnungen, oder eine regelmäßige Faßade zeichnen zu können.

Wo es irgend angeht, so thut man wol, wenn die Häuser, deren künftige Besitzer ihres Vermögens halber auf die vornehmsten Gemächlichkeiten des Lebens sehen, so angelegt werden, daß der erste Boden 3 bis 4 Fuß über die Erde zu liegen kömmt, wodurch man, außer guten hellen Kellern, schöne halb unterirdische Kammern und Küchen zum Gebrauch der Hauswirthschaft bekömmt.

Die Tiefe solcher Häuser wird am besten von 48 bis 56 Fuß genommen, damit die Hauptzimmer eine ansehnliche Tiefe bekommen, und in andern Zimmern Alcoven, und wo Licht von den Seiten zu haben ist, kleine Kammern für Bediente, die man zur Hand haben will, und für andre Bequemlichkeiten, können angebracht werden. Auch giebt dieses in etwas großen Häusern zu Nebentreppen, die schönste Gelegenheit. Die meisten neuern Häuser in Berlin haben den Fehler, daß sie nicht tief genug sind, indem sie nur 44 bis 45 Fuß haben, einige gar noch weniger.

Häuser, die nur für eine Familie gebauet werden, und dabey eine hinlängliche Breite haben, bekommen das beste Ansehen, wenn sie einen hohen Fuß von 5 bis 6 Schuhen, hernach eine Ordnung von Pilastern oder Säulen, mit einem Hauptstok und einer Attique darüber haben.

Bey der merklichen Erhöhung des untersten Bodens über der Erde zeiget sich oft die Schwierigkeit wegen der Einfahrt durch das Haus in den Hof. Denn wo man nicht etwa eine Seite frey hat, an welcher die Durchfahrt kann angelegt werden, so bleibt kein anderes Mittel übrig, als dieselbe auf der rechten oder linken Seite der Faßade anzubringen, wodurch aber meistentheils sehr gegen die Symmetrie angestoßen wird, wie man in Berlin sehr häufig sehen kann.

Die gute oder schlechte Bauart gemeiner Wohnhäuser in einer Stadt kann einen merklichen Einfluß auf den Charakter und die Denkungsart der Einwohner haben, und das, was wir im Artikel Baukunst überhaupt angemerkt haben, kann auf die Wohnhäuser insbesondere angewendet werden. Es ist nicht unter der Würde eines Regenten dafür zu sorgen, daß auch der gemeine Mann ordentlich und bequem wohne, und von außen, wenn er durch die Straßen geht, nichts sehe, das einen offenbaren Mangel an Ueberlegung anzeige, oder das die Vorstellungen von Unordnung und Unverstand so geläufig mache, daß man sich, weil sie gar zu oft vorkommen, zuletzt daran gewöhne, und sie nicht mehr beleidigend finde.

* *

Anweisungen zur Erbauung eigentlicher Wohnhäuser sind nicht allein von Sturm, sondern auch von Neuern, unter andern, von Blondel, in dem Traité d'Architecture dans le goût moderne . . . . Par. 1737. 4. 2 B. unter den Engländern, von Crunden, Pâine, Swan, u. a. m. gegeben worden.

Held.

(Dichtkunst.)

Die Hauptperson des Heldengedichts, wie Achilles in der Ilias, Ulysses in der Odyssee, Aeneas in der Aeneis. Man braucht aber dasselbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperson im Drama. Der Held ist also der, welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiste ankömmt und der alles belebt, der sowol an der Handlung, als am Ausgang derselben das größte Interesse hat.

Darum muß der Held des Stüks eine wichtige Person seyn, deren Gemüthscharakter sich auf eine merkwürdige Art äußert; und damit die Aufmerksamkeit gleich vom Anfang des Gedichts gereizt werde, ist es gut, wenn er eine in der Geschichte berühmte Person ist, von deren Charakter uns die Hauptzüge schon bekannt genug sind. Wäre dieses nicht, so würde der Dichter Mühe haben, ihn gleich vom Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen. Einige Kunstrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Personen sich nicht schiken, Helden der Epopöe oder des Drama zu seyn. Lord Shaftesbury behauptet so gar, daß ein solcher Held für die Poesie das größte Ungeheuer wäre. *) Man muß sich aber durch das Ansehen dieses scharfsinniges Mannes nicht verführen lassen. Warum sollte der sterbende Sokrates (und wo ist wol jemals ein vollkommnerer Mann, als dieser gewesen!) als Held des Trauerspiels eine ungeheure Figur machen? Und wem ist Leonidas in Glovers Epopöe, oder Codrus in dem Trauerspiel des Kroneks, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird sagen dürfen, daß der Prometheus beym Aeschylus eine abgeschmakte Person sey? Für einen so feinen Kenner, als der Lord unstreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht seine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unsre Moralisten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey standhaft leidender Mann, selbst für die Götter ein erhabener Gegenstand sey. Wenn dieses auch übertrieben ist, so können doch Menschen einen solchen Mann groß und interessant finden, und also ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu sehen. Ist es denn eben so nothwendig, daß man in der Epopöe, oder im Trauerspiel, immer durch die Heftigkeit der Leidenschaften erschüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrschende Größe der Seele weniger, als Zorn, oder Wuth, oder Verzweiflung?

Aber so viel ist gewiß, daß es unendlich schwerer ist einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer so interessanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenschaften aufgebrachten; so wie ein Zeichner viel leichter den Ausbruch großer Leidenschaften, als eine stille Größe der Seele ausdrüken kann.

*) Charakteristiks T. III. S. 262.

Heldengedicht.

Wenn gleich dieser Name nach seiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epischen Gedichte zukömmt, darin Heldenthaten erzählt werden, so kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmste der Gattung ist, aus des-

sen Nachahmung die andern Arten der Epopöe entstanden sind.

Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darin, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung, oder Begebenheit, umständlich erzählt, und das Merkwürdigste darin, es betreffe die Personen, oder andre Sachen, ausführlich schildert und gleichsam vor Augen legt.

Man kann sich den natürlichen Ursprung und den wahren Charakter dieses Gedichts am leichtesten vorstellen, wenn man auf das Achtung giebt, was man beym Lesen einer merkwürdigen Geschichte empfindet. Der Mensch ist von Natur geneigt großen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um alles, was ihn interessirt, so bestimmt und so lebhaft zu fassen, als es ihm möglich ist. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläuftig und verwikelt ist, so sucht er das Wesentliche davon sich in einer solcher Ordnung vorzustellen, daß er das Ganze auf einmal am leichtesten übersehen könne. Er ist mit der Erzählung des Geschichtschreibers nicht zufrieden, sondern denkt Umstände hinzu, wie er sie zu sehen wünscht; und seine Einbildungskraft leihet den Personen und Sachen Gestalt und Farbe. Er selbst stellt sich dahin, wo er die merkwürdigsten Personen ganz nahe zu sehen glaubt, wo er Stellungen, Gebehrden und die Gesichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören und jedes Wort verstehen kann. Wo die Personen nicht reden, sucht er aus ihren Minen ihre Gedanken zu erkennen; er setzet sich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruk, jede Empfindung, den die Sachen auf sie machen, auch zu fühlen. Also geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenschaften und in alle Arten der Gemüthsfassung, die die Umstände mit sich bringen; sich selbst vergißt er einigermaßen dabey, und ist ganz von dem eingenommen, was er sieht und hört.

Dieses ist das Betragen eines jeden empfindsamen Menschen, so oft er sich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder selbst gesehen hat, wieder erinnert, um die Eindrüke, die sie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu genießen. Wenn er selbst den Verlauf der Sachen andern erzählt, so nimmt sein Ton und sein Ausdruk das Gepräg seiner Empfindung an, und er begnüget sich nicht, wie der Geschichtschreiber, blos zu erzählen, sondern versucht alles, so zu schildern, wie er es zu sehen, und so auszudrüken, wie er es zu hören, sich bemühet. Aus diesem, jedem lebhaften Menschen natürlichen Hange, merkwürdige Begebenheiten mit seinen Zusätzen, Schilderungen und besonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müssen wir den Ursprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunst würde ein empfindsamer und dabey sehr beredter Mensch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und so mögen die ältesten Heldengedichte der Barden gewesen seyn: kömmt noch Ueberlegung und Kunst hinzu, so bekömmt die Erzählung einen feinern Ton und mehr Wolklang; das Ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältnisse gegen einander; und alles, was zu mehrerem Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geschmak hineingebracht: und so entsteht die künstliche Epopöe aus der natürlichen Erzählung eben so, wie die künstlichen Gebäude aus den, einigermaßen natürlichen, Hütten.*) Zu dem Nothwendigen und zu dem, was die Empfindung selbst an die Hand-

*) S. Gebälk.

Hand giebt, ist das hinzu gekommen, was ein überlegtes Nachdenken, und ein verfeinerter Geschmak, zur Verschönerung der Sachen zu erfinden vermögen. Wer also eine gründliche Theorie des Heldengedichts schreiben wollte, müßte eben so, wie der, welcher die Theorie der Baukunst fest zu setzen vornähme, zuerst auf das Nothwendige oder Natürliche darin sehen, was der Kunst vorher gegangen ist, und hernach auf das, was die Kunst zur Vervollkommnung der ersten natürlichen Versuche hinzuthun kann.*)

Aber so sind die Kunstrichter nicht zu Werke gegangen. Aristoteles, einer der ersten, fand Homers Heldengedichte vollkommen schön, und setzte sie deßwegen zu Mustern ein, ohne zu bedenken, was darin nothwendig und natürlich, und was zufällig ist. Auch die Kunstrichter, die nach ihm die Beschaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzele darin, durch Regeln fest zu setzen sich bemühet haben, sind selten bis auf den ersten Grund der Sachen gegangen. Daher ist dieser Theil der Poetik, so wie mancher andre, mit vielen, zum Theil willkührlichen, zum Theil falschen Regeln und Vorschriften überhäuft worden.

Wir wollen jener Spuhr der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Wesentliche des Heldengedichts zu entdeken. Wenn wir errathen können, wie die ersten autoschediasmatischen**) Heldengesänge entstanden und wie sie beschaffen gewesen sind, so wird sich auch daraus abnehmen gelassen, wie der Geschmak und die Ueberlegung solche rohe Versuche allmählig verfeinert und zur Vollkommenheit gebracht haben.

*) Man kann hier das wiederholen, was im Art. Dichtkunst im I Th. S. 433 f. angemerkt worden.

**) Aristoteles nennt alle Versuche des noch rohen Genies Autoschediasmata.

Der erste Keim zum Heldengedicht liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Auftritte, die man mit Empfindung und mancherley Rührung gesehen hat, wieder zu erzählen, die verschiedenen Eindrüke derselbe in uns selbst zu erneuern, und in andern zu erweken. Männer, die gemeinschaftlich etwas Merkwürdiges ausgeführt haben, kommen selten zusammen, ohne davon zu sprechen. Jeder erzählt den Theil der Geschichte, der ihn am meisten gerührt, oder an dem er vorzüglichen Antheil gehabt hat. Bey rohen Völkern veranlasset dieses öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, besonders aber glüklich verrichteter Thaten.

Bey solchen Feyerlichkeiten sind die Gemüther schon zum voraus erhitzt und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die selbst an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, sehr umständlich und durch lebhafte Schilderungen der Personen und Sachen, das, dessen sie sich erinnern. Es ist höchst wahrscheinlich und zum Theil historisch gewiß, daß bey verschiedenen Völkern das Andenken großer Begebenheiten durch eine lange Reyhe von Menschenaltern hindurch, alljährlich durch öffentliche Feste gefeyert worden. Wenn bey solchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, so werden zum Erzählen derselben diejenigen aufgetreten, oder von der Versammlung aufgefodert worden seyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigsten gehalten wurden, sehr lebhafte Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieses mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu genießen, als Spre-

cher öffentlich aufgefodert zu werden, sich in solchen epischen Versuchen werden geübt haben, und daß man allmählig angefangen die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten, als eine Kunst zu treiben. So entstund vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach die Dichter entstanden sind, so wie von den ältesten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptsächlich auf die Erwekung lebhafter Empfindungen abgesehen war, und dabey überlegt, was für große Kraft die Musik, und so gar das bloße Geräusch hat, die Empfindung zu unterstützen, so wird man es ganz wahrscheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Musik unterstützt worden; da ohnedem auch die rohesten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Musik begleiten. Daher ist denn das Metrische in der Erzählung entstanden.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die ersten Heldengedichte der Barden affektvolle Erzählungen einheimischer Heldenthaten gewesen, die bey öffentlichen Versammlungen mehr abgesungen, als blos erzählt wurden; daß der Inhalt allemal schon bekannte Thaten gewesen, die nicht zum historischen Andenken genau erzählt, sondern zur Erwekung lebhafter Empfindungen und zur Einpflanzung starker Nationalgesinnungen, auf das lebhafteste geschildert worden. Also kam es dabey weniger auf eine leichte Entwiklung des Fadens der Geschichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am stärksten auf die Empfindung würken. Vornehmlich aber mußten die Hauptpersonen, die Helden des Gesanges, so vollkommen als möglich geschildert werden, daß jeder Zuhörer sie in ihren wichtigsten Thaten gleichsam vor sich zu sehen glaubte.

Der Barde konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurde, zum Inhalt seines Gesanges nehmen; denn die Feste wurden nur zum Andenken solcher einzeler Thaten gefeyert. Also waren diese Lieder nicht historische Gesänge, die eine Reyhe verschiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten sie nicht sehr lang seyn, weil sie auf einmal mußten abgesungen werden.

So viel läßt sich durch Muthmassungen von der ursprünglichen Beschaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopöe, oder das durch Kunst zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedicht, entstanden ist.

Der Kunstrichter, der dem epischen Dichter rathen will, muß auf den Ursprung und auf die Originalform dieser Dichtungsart zurüke sehen, damit er in seinen Urtheilen einen Leitfaden habe; sonst läuft er Gefahr ihn ohne Noth einzuschränken und ihm Regeln als nothwendig vorzuschreiben, die doch in der Natur dieses Gedichts nicht gegründet sind.

Was dieser Dichtungsart wesentlich ist, läßt sich kurz zusammen fassen: Einheit der Handlung; Wichtigkeit und Größe derselben; die epische von der historischen verschiedene Behandlung; hervorstechende Schilderungen der Hauptpersonen und ihrer Thaten; ein sehr pathetischer, aber nicht völlig enthusiastischer Ton des Vortrags. Jedes Gedicht, das diese Eigenschaft hat, verdienet den Namen der Epopöe.

Die Einheit der Handlung ist eine Foderung, die auf die ursprüngliche Beschaffenheit dieses Gedichts gegründet ist, weil es dem feyerlichen Andenken einzeler Thaten, oder einzeler Begebenheiten gewidmet war. Es läßt sich vermuthen, daß in den ursprünglichen Heldengedichten die Hand-

Handlung sehr eingeschränkt gewesen, und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzeler Zweykampf episch besungen worden. Da das epische Gedicht hernach ein Werk der Kunst geworden, bekam die Handlung zwar eine größere Ausdehnung, aber die Einheit derselben mußte beybehalten werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten sollte.

Man kann aber auch ohne Rüksicht auf den Ursprung dieses Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der epische Dichter will nicht unterrichten, sondern rühren; sein Herz und seine Einbildungskraft sind von einem großen Gegenstand in außerordentliche Würksamkeit gesetzet; von diesem Gegenstand erwärmet, spricht er von dem, was er sieht und fühlt. Also ist sein Gegenstand seiner Natur nach Eines. Auch seine Absicht macht die Einheit der Handlung nothwendig. Er nimmt sich vor durch genaue und umständliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menschen in starke Bewegung zu setzen, ihnen große Empfindungen einzuflößen, und sie, so viel an ihm liegt, zu großen Menschen zu machen. Diese Absichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptsachen sehr umständlich und ausführlich schildern, damit der Zuhörer das Leidenschaftliche und Sittliche derselben auf das lebhafteste fühle. Die Charaktere der Hauptpersonen müssen sich völlig entwikeln, und man muß sie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann also nicht summarisch erzählen, sondern muß meistentheils sehr umständlich seyn. Wenn also das Heldengedicht nicht zu einer unermeßlichen Größe anwachsen soll, so kann nur eine große Handlung darin statt haben.

Ueberdem hat es mit allen Werken der Kunst dieses gemein, daß es desto vollkommener ist, je bestimmter der Eindruk ist, den es macht,*) und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende auf die Gegenstände gerichtet ist. Diese Würkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige sich auf einen einzigen Punkt vereiniget; wo alles entweder aus einer einzigen Ursache entsteht, oder auf eine einzige Würkung abzielet. Daher entsteht die vollkommene Einheit der Handlung. Man erkennet sie am besten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichts sich in wenig Worte zusammen fassen läßt, so daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung ist. Was ist einfacher, als die Handlung der Ilias oder der Odyssee? Jede hat nur eine einzige würkende Ursache, woraus alles entsteht: der ganze Inhalt der Ilias kann mit aller seiner Größe in wenig Worten vorgetragen werden;**) und eben dieses hat bey der Odyssee und bey der Aeneis statt.

Nothwendig ist also die Einheit der Handlung; und sehr vortheilhaft ist es, wenn sie sehr einfach ist. Das Romanhafte, oder die Menge und Mannigfaltigkeit seltsamer Begebenheiten, die blos die Einbildungskraft anfüllen, ist dem wahren Geist der Epopöe zuwider. Die Hauptabsicht des Dichters geht auf die Schilderung großer Thaten, die er in dem Innern der Seele aufkeimen, und durch außerordentliche Seelenkräfte sich entwikeln sieht. Dieses ist eigentlich seine Materie; die Begebenheiten sind der Grund oder die Tafel, auf welche er seine Schilderungen aufträgt. †) Man kann das epische Gedicht mit einem historischen Gemählde vergleichen, in

*) S. Werke der Kunst.
**) S. Handlung.
†) S. Fabel.

in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Personen, dessen, was sie fühlen, und dessen, wornach sie streben, die Hauptsache ist. Aber der Mahler hat eine Scene nöthig, eine Landschaft, einen Platz, wohin er seine Personen stellt. Er würde sehr gegen die Kunst anstoßen, wenn seine Leidenschaft so reich an mannigfaltigen Gegenständen wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieselben gereizt und von den Personen abgezogen würde. Eben diesen Fehler würde der epische Dichter begehen, wenn er gar zu viel außer dem menschlichen Gemüth liegende Materie in sein Gedicht bringen wollte.

Darum ist es sehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn seine Handlung einfach ist, und sich so leicht entwikelt, daß die Einbildungskraft ohne Anstrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er selbst mehr Raum zu den Schilderungen, die das Wesentliche des Gedichts ausmachen, und der Leser wird weniger durch die Phantasie zerstreut. In diesem Stük hat die Ilias einen großen Vorzug über die Aeneis. Diese beschäfftiget die Einbildungskraft weit mehr, als den Verstand und das Herz; und der Dichter selbst hatte so viel weniger Zeit und Kraft Menschen zu schildern, je mehr er zu solchen Schilderungen anwenden mußte, die blos die Phantasie beschäfftigen. Der epische Dichter muß sich sehr dafür in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft seines Lesers nicht ermüde. Der überschwengliche Reichthum großer Scenen von dieser Art thut der hohen Messiade nicht geringen Schaden; Leser, die nicht selbst die lebhafteste Einbildungskraft haben, müssen sich in den Vorstellungen der Phantasie so verwikelt und verwirrt finden, daß sie sich nicht herauszuhelfen wissen. In der Odysse war diese Mannigfaltigkeit an sinnlichen Scenen nothwendig. Der Dichter hatte eigentlich nur einen Menschen zu schildern, dessen Charakter er bis auf den geringsten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch so mancherley Abentheuer hindurchführen.

Die Handlung muß wichtig und groß seyn. Wichtig, um die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter seine Bemühung umsonst verwendet, oder gar durch seinen pathetischen Ton lächerlich wird. Je höher seine Materie ist, je feyerlicher kann sein Ton seyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glük und Unglük eines ganzen Volks abhängt, sind die eigentlichsten Gegenstände der Epopöe. Aber sie müssen auch eine äußerliche Größe haben. Was plötzlich entsteht und seine Würkung plötzlich vollendet, kann zwar höchst wichtig seyn, aber es schiket sich nicht zur epischen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plötzlich versinken. Dieses wäre eine höchst wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epischen Gedicht schikt sie sich nicht, weil es ihr an Größe der Ausdehnung fehlet. Darum fodert man mit Recht zum epischen Gedicht eine Handlung, wo mannigfaltige Anstrengung der Kräfte erfodert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen, wo die handelnden Personen in der höchsten Würksamkeit sind; denn nur eine solche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit alle Kräfte des menschlichen Gemüths zu entfalten.*) Darum hatten Milton und Klopstok, obgleich jeder einen, an sich höchst wichtigen, Stoff gewählt hatte, nöthig, ihm durch die kühnesten Erdichtungen

*) S. Handlung.

gen die Größe der Ausdehnung zu geben, ohne welche ihre Gegenstände blos ein lyrischer Stoff geblieben wären. Die Größe der Handlung besteht demnach nicht in der Länge der Zeit, und in der Menge der Geschäffte. Eine Handlung von einem einzigen Tag kann größer seyn, als eine von vielen Jahren. Es kömmt darauf an, daß vielerley Menschen auf eine interessante Weise ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und so entwikeln können, daß sie sich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

Die epische Behandlung des Stofs, in so fern sie von der historischen verschieden ist, verdienet besonders in Betrachtung gezogen zu werden. Die Absicht des Geschichtschreibers ist zu unterrichten: darum verfährt er so, als wenn die, für welche er schreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter aber kann schon voraussetzen, daß seinem Leser die Geschichte der Handlung bekannt sey. Sein Endzwek ist nur, das, wovon wir bereits historisch unterrichtet sind, uns so vorzuzeichnen, wie es uns am lebhaftesten rühret. Darum kann er ohne Vorbereitung mitten in seine Materie hereintreten. Wir wissen überhaupt schon, daß die Sachen, die er uns erzählt, geschehen sind; die Hauptumstände sind uns bereits bekannt: er sorget also nur dafür, daß wir alles in dem Gesichtspunkt, in der Ordnung und in dem Lichte sehen, wie der lebhafteste Eindruk es erfodert. Darum schildert er alles weit umständlicher und lebhafter, als der Geschichtschreiber. Er berichtet uns nicht überhaupt, und in seiner Sprache, oder in seinem eigenen Ausdruk, wer die Personen sind, und was sie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun schon lange vorbey wären; sondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden sie zu sehen; er läßt sie vor unsern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu sehen und ihre Reden selbst zu hören glauben. Bey interessanten Gegenständen ordnet er, ehe er noch die Personen handeln läßt, den Ort der Scene, und alles sichtbare, so an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzustrengen, alle Aufmerksamkeit auf das richten, was geschieht. Hat er uns etwas zu beschreiben, so wählet er die lebhaftesten Farben, und wo es nöthig ist, braucht er Gleichnisse über Gleichnisse, um alles in völligem Leben darzustellen. Das epische Gedicht liegt in der Mitte zwischen der historischen Erzählung und dem Drama.

Hiezu gehört insbesondere die hervorstechende Schilderung der Hauptpersonen und der Hauptsachen, wodurch der epische Dichter sich vornehmlich unterscheidet. Seine vornehmste Absicht ist, uns mit ganz merkwürdigen Personen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinnesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe sehen zu lassen, und folglich auch die Gegenstände, die auf sie würken, nahe vor unser Gesicht zu bringen. Nähme man diese genauen Schilderungen weg, so würde man das epische Gedicht beynahe zur historischen Erzählung machen. Sie sind also ein ganz wesentlicher Theil dieser Dichtungsart; und darin zeiget sich der Dichter fürnehmlich als einen Mann von Genie und als einen Kenner der Menschen, daß er jede Hauptperson nach ihrem eigenthümlichen Charakter und besonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundsätzen handeln läßt. Wir lernen die Personen nicht durch Beschreibungen ihrer Gemüthsart, sondern durch ihre Handlungen und Reden kennen. So sind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat seinen besondern persönlichen Charakter und sein von allen andern ausgezeich-

gezeichnetes Genie, die sich bey jeder Gelegenheit, es sey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichste zeigen. Jeder bleibet durch die ganze Handlung, und bey so vielfältigen Gelegenheiten, sich so vollkommen gleich, daß man ihn so gleich erkennt; weil man alles, was er spricht und thut, keinem andern, als ihm selbst zuschreiben könnte.

Es ist unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und seltene Beurtheilungskraft, Kenntniß des Menschen, und ein Genie, das sich nach jeder Form bilden kann, hiezu erfodert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verschiedenen Gemüthsarten, Grundsätze und Maximen der Menschen kennen; dann muß er jeder den natürlichsten Anstrich des Nationalcharakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er seine Personen versetzt, zu geben wissen. Er muß also, wenn er seine Handlung aus entfernten Zeiten oder Ländern nimmt, mit verflossenen Weltaltern, mit fremden, oder mit nicht mehr vorhandenen Sitten, eben so genau bekannt seyn, als mit denen, die er vor sich sieht. Und damit jeder Charakter sich hinlänglich entwikle, muß er die Handlung selbst so einzurichten wissen, daß jede Hauptperson in mannigfaltige Situationen komme; daß sie wichtigere und geringere Geschäffte habe; itzt ihre eigenen Entwürfe ausführe, dann andre unterstütze oder hindere.

Hiezu kömmt noch, daß alle diese Personen nicht nach dem gemeinen Maaße der menschlichen Natur, sondern nach einem höheren Ideal müssen gebildet seyn. Denn da die Handlung an sich groß und außerordentlich ist, so müssen auch die handelnden Personen groß seyn. Man muß sogleich aus ihrem ganzen Wesen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem so hohen Ton von ihnen spricht. Würde er uns Menschen von der gewöhnlichen Art zeigen, so würde sein Vortrag übertrieben scheinen; und zulezt würde das ganze Gedicht des Zweks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen.

Man fodert von dem epischen Dichter auch, daß er lehrreich sey. Seine Absicht ist nicht, uns geschehene Sachen zu erzählen, sondern durch Vorbildung derselben Lehren zu geben, unsre Gesinnungen zu erhöhen und zu erweitern. Aber dieses muß er nicht als ein Sittenlehrer, nicht als ein dogmatischer Philosoph, sondern nach seiner Art, wie ein Dichter thun,

> Qui, quid sit pulchrum, qui turpe, quid utile, quid non,
> Planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.

Er lehret durch Beyspiele, indem er Männer von großem Verstand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unsern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretischen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Personen in den Mund legt. Aus den Urtheilen und Handlungen der Personen muß man ihre Grundsätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Gesinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln soll, sondern er läßt seine Personen so denken und handeln, daß wir Beyspiele daran nehmen.

Einige Kunstrichter haben uns bereden wollen, daß das epische Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich seyn müsse. Diese Art des Lehrreichen muß man in der Geschichte suchen; für den epischen Dichter ist dieses eine Nebensache. In dem ganzen Faden

den der Geschichte der Ilias liegt wenig lehrreiches; dieses Gedicht, in eine bloße Erzählung verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten. Aber die wahre sittliche Kraft dieser Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Personen; und daher kömmt es, daß ganz Griechenland den Homer für den ersten Lehrer der Menschen gehalten hat.

Endlich haben wir auch noch den epischen Ton zu betrachten. Da der Dichter von dem großen Gegenstand, den er besingt, völlig eingenommen ist, so ist auch sein Ton überaus pathetisch, feyerlich und etwas enthusiastisch.*) Sein Ausdruk entfernt sich von dem gemeinen Ausdruk durch stark und vollklingende Wörter; er findet Ausdrüke, die höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen. Er vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, besonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten. Seine Wortfügung ist ebenfalls von der gewöhnlichen unterschieden. Und weil er alles, was er besingt, in seiner Einbildungskraft als gegenwärtig, und sehr umständlich vor sich sieht, so ist es ganz natürlich, daß er viel mehr mahlerische Beywörter braucht, als der, welcher historisch erzählt. Sein Ton hat auch darin etwas chrakteristisches, daß er überall das Gepräg der Empfindung annimmt, die er, oder die Personen, auf jeder Stelle fühlen. Man erkennet schon an dem Ton, wenn er sanft gerührt, oder in aufschwellendem Affekt ist. Wo die Handlung ganz lebhaft wird, da ist er in völligem Affect, den man gleich aus seinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeisterung kömmt, da fällt er ins Abergläubische; denn starke Leidenschaften haben insgemein diese Würkung. Alsdann scheinen ihm ohngefähre Zufälle von der Würkung höherer Mächte herzurühren; leblosen Wesen schreibet er Leben und Absichten zu. Was bey dem Geschichtschreiber Schwulst wäre, kann ihm sehr natürlich seyn. Wo der Geschichtschreiber sagen würde: „Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden sollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einschlug, trieb seine Pferde zurüke:“ da sagt der Dichter in dem hohen enthusiastischen Tone: „Damals würde eine erschrekliche Niederlage erfolgt seyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menschen sich ins Mittel gelegt hätte. Schwerdonnernd schoß er seinen Blitz — u. s. f.“ **) Ueberhaupt erfodert der hohe und pathetische Ton der Epopöe auch eine hohe und außerordentliche Sprache, welche durch die höchste Prosa kaum zu erreichen ist. Der Hexameter der Griechen scheinet dazu sich vorzüglich zu schiken. Es verhält sich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht schlechterdings nach dem Model der Alten müssen gemacht werden, aber desto schöner sind, je näher sie mit jenen Mustern übereinkommen. Also ist auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht wesentlich; aber kein anderer Vers hat die Vortheile desselben.

Dieses scheinet nun alles Wesentliche der Epopöe zu seyn. Hat ein Gedicht dieses, so kann ihm der Name des Heldengedichts nicht versagt werden, von was für einem Inhalt, von welcher Form, Größe und Versart es übrigens seyn mag. Von der Ilias bis auf Addisons Siegesgesang über Marlboroughs Feldzug, kann sie unzählige Formen annehmen. Ursprünglich war ihr Inhalt vermuthlich blos kriegerisch; aber Homer hat durch die

*) S. Ton der Rede.

**) S. Il. VIII. 130. ff.

Odyssee schon gezeiget, daß man von diesem Stoff abgehen könne. Einige Kunstrichter stehen in dem Wahn, Homer habe die Form der Epopöe festgesetzt; aber Oßians Fingal ist nicht nach dieser Form gebildet, und dennoch ein ächtes Heldengedicht. Wir wollen also von dem epischen Dichter blos das Wesentliche fodern, und alles Uebrige seinem Genie oder seiner Wahl überlassen. Wir wollen nicht schlechterdings verlangen, daß er seine Handlung durch Einführung höherer Mächte übernatürlich und wunderbar machen soll. Denn auch menschliche Handlungen können groß seyn und Bewunderung erweken, wenn nur das Genie des Dichters groß genug ist. Das, was die Götter in der Ilias thun, ist nicht das Wunderbareste; man kann es wegnehmen, und doch wird alles groß bleiben. Wenn aber ein Dichter von gemeinem Genie seiner Handlung durch übernatürliche Mächte, oder gar durch allegorische Personen den Anstrich des Wunderbaren geben will, so wird er eher frostig, als groß. Und eben so wenig wollen wir ihm über die Zeit, den Ort und die Dauer der Handlung, willkührliche Regeln vorschreiben; sondern ihn gern unter die Zahl der guten epischen Dichter aufnehmen, wenn er nur das Wesentliche geleistet hat.

Was wir hier über das Heldengedicht angemerkt haben, betrifft eigentlich die große Epopöe, die eine ganz wichtige Handlung besingt, und uns mit Personen von außerordentlichen Gemüthskräften und von erhabenem Charakter bekannt macht. Man kann aber den epischen Ton und die epische Behandlung auch auf Gegenstände von mittlerer Größe anwenden, und daher entsteht die kleinere Epopöe, die noch immer sehr interessant seyn kann, wenn sie uns gleich die Menschen nicht auf der höchsten Stufe zeiget. Von dieser Art sind aus dem Alterthum, das Gedicht des Musäus von Hero und Leander; die geraubte Helena des Coluthus und andre. Von unsern einheimischen Gedichten verdienet in dieser Classe Bodmers Jacob als ein Muster angeführt zu werden. Die Anwendung der epischen Behandlung auf kleine Gegenstände macht eine besondere Gattung der Epopöe aus, die man das scherzhafte, oder comische Heldengedicht nennt. *)

Die große Epopöe ist ohne Zweifel das wichtigste und höchste Werk der schönen Künste; die Alten haben die Ilias und die Odyssee für die Quellen gehalten, woraus Feldherren, Staatsmänner, Bürger und Hausväter die Weisheit ihres Standes schöpfen können; sie fanden darin die Muster des Trauerspiels und der Comödie; sie glaubten, daß Redner, Mahler und Bildhauer das Wesentlichste ihrer Künste daraus zu lernen haben: und dieses ist in Wahrheit nicht übertrieben. Es ist keine Art der Würkung von irgend einem Zweig der Künste zu erwarten, die der epische Dichter nicht in seiner Gewalt hätte; und das Gute, was die verschiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet sich auf einmal in der Epopöe zusammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künsten erwartet werden, die nicht der epische Dichter auf das vollkommenste geben könnte? Und wo ist jemal ein vollkommener Redner gewesen als Homer? Was kann von Gemählden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beyspiele beym Homer zu finden wären? Hat nicht Phidias, der das höchste Werk der bildenden Künste hervorgebracht hat, gestanden, daß er es dem Dichter schul-

*) S. Scherzhaft.

schuldig sey? Wo ist irgend eine Vorstellung, die die Seele erheben und zu der äußersten Anstrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittelst welcher die stärkste Leidenschaft im Zaum zu halten ist, die nicht der epische Dichter natürlicher, als jeder andre in das Gemüth prägen könnte? Darum gebühret dem großen epischen Dichter der Vorzug über alle Künstler, und dem Heldengedichte der Rang über jedes andre Werk der schönen Künste.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört, in dieser hohen Dichtungsart glüklich zu seyn, so wird man sich nicht verwundern, daß das gute Heldengedicht so selten ist. Die an großen Genien so reiche Nation der Griechen hat nur eine sehr kleine Anzahl epischer Dichter gehabt; und Rom, das so viele zur Bewundrung große Männer gezeuget, hat doch nur einen großen epischen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechischen und römischen Dichter, die nach Homer oder Virgil sich in diese Laufbahn gewaget, haben doch gegen diese kein größeres Ansehen, als die Sterne gegen die Sonne oder gegen den Mond. Obgleich die Wissenschaften und Künste sich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, so sind dennoch gute epische Dichter eine sehr seltene Erscheinung. Das an großen Männern so fruchtbare Frankreich, hat nur einen, höchst schwachen Versuch eines epischen Gedichts aufzuweisen. Aber Italien, England und Deutschland haben epische Dichter gezeuget, davon einige mit Ehren neben Homer, andre neben Virgil stehen können. Der griechische Barde würde mit Vergnügen einen Milton und Klopstok neben sich sehen, und Virgil würde die Gesellschaft des Tasso nicht verachten. Mit horchendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Arioſt zuhören, und Bodmer würde durch manches prächtiges Gemähld aus der Natur und aus den Sitten, und durch die hohe Sinnesart seines Noah und Sipha, sie in Verwunderung setzen.

* *

Ausser dem, was in der Poetik des Aristoteles über das Heldengedicht gesagt worden, handeln davon folgende Werke in italienischer Sprache: Gli Eroici (3 Bücher) . . . di Giovb. Pigna, Vin. 1561. 4. — Discorsi intorno al compor de' Romanzi . . . di Giov. B. Giraldi Cintio, Vin. 1554. 4. — Discorsi di Torquato Tasso dell' arte poetica, e in particolare del poema eroico (3 B.) . . . . . Vin. 1587. 4.) — Discorsi del Poema eroico (6 B.) Nap. (1594) 4. von ebend. beyde, im 4ten B. seiner Werke, Flor. 1724. f. das letztere, franz. durch J. Baudouin, im 2ten B. des Recueil d' Emblêmes div. Par. 1638. 8. — Il Gonzaga, ovvero del Poema eroico, Dial. di Ansaldo Ceba, Gen. 1621. 4. — L' Epopeja, divisa in cinque libri . . . di Giul. Ces. Grandi, Lecce 1637. 4. — (S. auch in der Folge, bey Gelegenheit des Ariost, ein Werk über die romantische Epopee.) — Nächst diesen handeln noch, gelegentlich, Udeno Nisieli in dem Progr. poet. im 4ten B. N. 57. 58. 59. und im 5ten B. N. 1. 2. 3. 12. von dem epischen Gedichte und den Theilen desselben, so wie Bern. Tasso, in s. Lettere familiari, Vin. 1557. 8. Ant. Minturno, in seiner Arte poetica, im 1ten Buche, S. 9-64. Neap. 1725. 4. u. a. m. — — Von französischen Schriftstellern: Traité du Poeme epique, von Pierre de Ronsard, vor seiner Franciade, in der Samml. seiner Werke, Par. 1609. f. — Disc. sur le Poeme epique vor dem Alaric ou Rome vaincue des Scuderi, Par. 1654. fol. — Dissertatio peripatetica de Epico Carmine, Auct. Pet. Mambruno, Par. 1652. 4. — Lettre du St. Rivage (Mesnardiere) contenant quelques observations sur le Poeme epique,

que, et sur le poeme de la pucelle, Par. 1656. 4. — Disc. sur le poeme épique, von Pierre Le Moine, vor seinem Saint Louis, ou la Sainte Couronne reconquise, in s. Werken, Par. 1661. f. (zwar ziemlich schlecht geschrieben; aber voll guter einzeler Bemerkungen.) — Traité du poeme epique, pour l'intelligence de l'Eneïde, par Mich. de Marolles, Par. 1662. 12. — Disc. pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poesie heroique, von Jean Desmarest de St. Sorbin vor seinem Clovis, Par. 1673. 8. und La Defense du poeme épique . . . von ebend. Par. 1674. 4. — Traité du poeme épique par Réné le Bossu, P. 1675. 12. 6te durch P. Franc. Courayer verm. Ausg. à la Haye 1714 und 1744. 12. 2 B. d. Halle 1753. 8. wozu denn auch: Deux dissertations, où l'on examine s'il est necessaire que l'action du poeme héroique ait rapport à une vérité morale, par Louis Frc. Jos. de la Barre, im 13ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. eine réponse auf diese Dissert. und ein Disc. sur la fable épique, von Rene Watry, in ebendemselben Bande, gehören. — De Poemate, Lib. III. Auct. Leon. Frisonio, Burdig. 1682. 12. — Réponse à cette quéstion: pourquoi les François qui ont égalé les Anciens dans tous les genres de poesie, n'ont ils point réussi dans le poeme épique, in dem neuen Merk. von Trevoux, Febr. 1708. und Nouv. réponse à la même quéstion, où l'on refute en partie la première, ebend. May 1708. — Traité sur le poeme épique, von Et. Fourmont, als der 2te Th. S. Examen pacifique de la Querelle de Md. Dacier et de Mr. La Motte sur Homère, Par. 1716. 12. 2 B. — Die Vorrede der M. Dacier zu ihrer Uebers. der Odyssee des Homer, handelt von der Natur und dem Ursprunge des Epischen Gedichtes, und seinen Regeln nach dem Aristoteles und Horaz, Par. 1716. 12. — Dissertation sur le poeme épique contre la doctrine de Md. Dacier, von Jean Frc. de Pons, in dem Merkur, Januar 1717. — Disc. sur la poesie épique par And. Mich. Ramsay vor den Avantures de Telemaque, Par. 1717. 12. — Essai sur la poesie épique von Frcs. Arouet von Voltaire, ursprünglich englisch gedruckt; franzöf Par. 1728. 12. verm. und verb. in den folgenden Ausg. seiner Werke und der Henriade. — Reflex. sur le poeme épique, par rapport aux Anc. et aux Modernes, von Guil. Hiac. Bougeant, in den Mem. de Trevoux, August 1730. — Nächst diesen handeln davon Batteux, in seiner Einleitung in die schönen Wissensch. B. 2. S. 1 u. f. Ausg. von 1774. — Marmontel, in seiner Poetique fr. im 2ten B. Kap. 13. S. 229 u. f. — u. a. m. — — Von engländischen Schriftstellern: Observations on Poetry, especially the Epic, occasion'd by the late poem upon Leonidas, Lond. 1738. 8. von Heinr. Pemberton. — Nächst ihm, nach Trapp in den Lectures un poetry, No. XXIX u. f. S. 328. Ausg. von 1742. — Newberry in der Art of poetry on a new plan, Kap. 20. Th. 2. S. 180. — Home, in den Elements of Criticism in dem 22ten Kap. B. 2. S. 369. 4te Ausg. — Hugh Blair, in seinen Lectures on Rhet. and Belles Lettres, B. 2. XLII. S. 406 u. f. — Auch handeln von dem Epischen Gedichte überhaupt oder einzeln Epischen Gedichten, noch verschiedene Vorreden vor Uebersetzungen solcher Werke, als des Hobbes vor seiner Uebersetzung der Odyssee, Lond. 1675. 8. Des Trapp vor seiner Uebersetzung der Aeneis, u. a. m. — — Von deutschen Schriftstellern: de Inventore carminis heroïci, ein Programm von Just Gottfr. Rabener in s. Amoen. histor. philol. Lips. 1695. 8. — Von den Personen und Handlungen eines Heldengedichts, ein Aufsatz von Mich. Conr. Curtius, bey seiner Uebers. von Aristoteles Poetik, Han. 1753. 8. S. 381. — Im 5ten Theil der Briefe zur Bildung des Geschmackes handelt Hr. Dusch gelegentlich von dem Unterschiede zwischen dem epischen und historischen Gedichte, und von den Maschinen. — —

Die auf uns gekommenen Heldengedichte der Griechen sind geschrieben worden: Von Homer (s. dessen Artikel und die Art. Ilias und Odyssee.) — Unter dem Nahmen des Orpheus Argonautica; Ed. pr. Flor. 1500. 4. gr. ex ed. Gesn. Lipf. 1764. 8. gr. und lat. b. A. mit Abh. und Anm. Uebersetzt deutsch von Karl Aug. Küttner, Mietau 1773. 8. Alt. 1784. 8. — Erläuterungsschr. De dubia Orphicor. vetustate, scripſ. Ioh. Gottl. Schneider, Arg. 1777. — Unter dem Nahmen des Musäus (Hero und Leander; Ed. pr. 1486. 4. gr. Lugd. Bat. 1737. 8. lat. c. sch. cur. Roevero, b. A. Handausg. Lond. 1739. 8. Uebers. in das Italienische überhaupt fünfmahl; zuerst von Bern. Baldi, in s. Versi e Prose, Vin. 1590. 4. zuletzt von Marc Aurel. Soranzo, Ven. 1557. 8. in Ott. 7. In das Spanische, paraphr. von Juan Boscan, in seinen Werken, Lisb. 1543. 4. und nachher noch sehr oft; nachgeahmt von Gab. Bocangel y Unzueta, in s. Rimas y prosas, Mad. 1627. 8. In das Französische nur zweymahl, von Clem. Marot, in Versen 1541. 8. in Pros. sehr ungetreu, Par. 1681. 12. In das Englische, zuerst von Chapmann, Lond. 1616. 8. von Robert Stapleton, Oxf. 1645. 4. von L. Eusden, in Dryden's Miscell. Th. 6. S. 266. Lond. 1716. 8. zuletzt von Stierling, bey dem Anakreon 1759. In das Deutsche überhaupt sechsmahl; zuerst von G. W. Sacer; zuletzt von K. Aug. Küttner, Leipz. 1773. 8. Alt. 1784. 8. Erläuterungsschr. Remarq. sur l'histoire d'Hero et de Leandre, par Mr. (Louis Montbroux) de la Nauze, in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Reflex. crit. sur l'histoire de Hero et de Leandre par Nic. Mahudel, (in dem 7ten B. der Histoire eben dieser Acad.) — Apollonius (s. dessen Artikel.) — Koluthus (De Raptu Helenae, Ed. pr. Ven. apud Aldum, 8. gr. ohne Jahrsz. gr. und lat. ex edit. I. D. a Lennep, Leov. 1747. 8. Flor. 1765. 8. ex ed. Harlesii, Nor. 1776. 8. Uebersetzt ins Italienische zweymahl, zuerst von Aglio, Ven. 1741. 4. zuletzt von Villa, nebst dem Texte, Meyl. 1749. 12. in Versen. In das Englische, von Et. Sherburne, Lond. 1651. 8. In das Deutsche überhaupt viermal; zuerst von Postel in Versen; zuletzt von Küttner, bey s. Theokrit, Miet. 1772. 8.) Alt. 1784. 8.) — Quintus Calaber (Cointus Smyrnaeus, Paralipomena Homeri Lib. XIV. Ed. pr. Ven. apud Ald. 8. gr. ohne Jahrz. gr. und lat. ex ed. Ioh. Corn. de Pauw, Lugd. Bat. 1734. 8. Uebers. in das Ital. von Bern. Baldi. Im Bayle handelt ein Artikel von ihm.) — — Von römischen Dichtern: Publius Virgilius Maro (s. den Art. Aeneis.) — Marc Annäus Lucanus († 64. Pharsalia, lib. X. Ed. pr. Rom. 1469. f. Oudendorpii et varior. Lugd. Bat. 1728. 4. b. A. Handausgabe, Amst. Elzev. 1671. 12. von Corte, Lond. 1724. 8. Brindley 1751. 12. Uebersetzt in das Italienische: überhaupt fünfmahl, einzele Bücher abgerechnet, zuerst von dem Card. L. de Montichiello, Meyl. 1492. 4. aber nur dem Titel nach, Uebersetzung; denn von Lucan selbst ist sehr wenig darin; von Giul. Morigi, mit Hinzufügung eines eilften und zwölften Buches, in reimfreye Verse, Ravenna 1587. 4. zuletzt von Mar. Meloncelli, Rom. 1707. 4. in Octaven. In das Spanische: von Mart. Laſſe de Orespe, Antw. 1585. 4. von D. Juan de Xauregui, Mad. 1684. 4. in schönen Octaven. In das Französische: überhaupt fünfmahl, von Mich. de Marolles in Prosa, Par. 1623. 8. von Guil. de Brebeuf in Versen, Par. 1645. 4. in Prosa, von Fr. Marmontel, P. 1766. 8. 2 B. von Masson in Versen, Par. 1766. 8. von D. Laures in Prosa, Par. 1773. 8. In das Englische: von Th. May, gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts, in elenden Versen, mit Zusatz eines eilften und zwölften B. in desto bessern von Nic. Rowe, Lond. 1719. f. In das Deutsche: in ungereimte, kraftlose Verse von Ludw. v. Seckendorf, Leipz. 1645. 8. in Reime, und von Casp. Wilh. von Bork, Halle 1749. 8. Erläuterungsschriften: Ausser den vor verschiedenen Uebersetzungen befindlichen Vorreden, unter welchen sich die

die vom Marmontel besonders auszeichnet, haben sich Lucans, gegen seine Gegner angenommen, Jac. Palmerius Κριτικον Ἐπιχειρημα, s. pro Lucano Apologia, e scriniis Jani Berkelii, Abr. Fil. edid. Lugd. Bat. 1704. 8. unter dem Titel, Dissertat. selectae criticae de Poet. graec. et lat. Lugd. Bat. 1707. 8. vorzüglich gegen Scaliger gerichtet, der in der Epist. ad Mamertum Patissonem, und in den Proleg. in Manilium ihn auf das tiefste herabgewürdigt hat. Schon 1629 faßte Palmerius sie ab; s. die Mem. de Niceron B. 8. S. 283. Auch findet sie sich noch, nebst der Defensio Lucani, von Jac. Briosius, und des Jan. Berkelius Apologien, bey der angeführten Oudendorpschen Ausgabe des Dichters. Joh. G. Meusel, de Lucano, Diss. II. Hal. 1767. 4. Castillon, in dem Recueil de la Société de Bouillon, Bouil. 1769. 8. Dusch, in dem 12-15ten Briefe des 3ten Theils seiner Briefe zur Bildung des Geschmackes; gegen den Lucan, welchem Quinctilian schon den Titel, Dichter, streitig machte, unter mehrern Neuern, La Harpe, in s. Melanges litteraires, Par. 1759. 12. das Leben des Lucan unter andern, in Greg. Gyraldi Histor. poetar. S. 522. Bas. 1545. 8. und in Lud. Crusius Lebensbeschreibung Röm. Dichter, I. S. 364 der deutschen Uebers.) — Cajus Valerius Flaccus († 88. Argonauticon, Lib. VIII. Ed. pr. 1474. f. ib. 1498. f. Burm. Utr. 1702. 12. Lugd. B. 1724. 4. b. A. Harles, Altenb. 1781. 8. Uebersetzt in das Ital. von Mass. Buzio in dem 14ten und 15ten B. der raccolta di tutti gli antichi poeti latini, Mil. 1736. 4. s. Leben in Gyraldi hist. poet. S. 539 und in Crusius Lebensbeschr. Röm. Dichter B. 2. S. 1 u. f. d. U. — Publius Papinius Statius († 96. Thebaid. Lib. XII. und Achill. Lib. II. Ed. pr. Rom. 1476. f. Casp. Barthii, Cygn. 1664. 4. 2 B. Veenhuys, c. not. var. Lugd. B. 1671. 8. b. A. Handausg. Amst. Elzev. 1653. 24. Uebersetzt in das Ital. die Thebaide, von Erasm. Valvasone in Octaven, Ven. 1570. 4. von Glac. Nini, in reimfreye Verse, Ven. 1630. 8. von Selv. Porpora (Cardinal Cornelio Bentivoglio) Rom. 1729. f. die Achilleis, in dem 4ten B. der Raccolta, von Oraz Bianchi, Meyl. 1732. 4. In das Französ. sämtlich von Mich. de Marolles, Par. 1658. 8. 3 B. In das Englische die Thebaide, von Lewis, with a Dissertation on the whole by way of preface, L. 1766. 8. 2 B. Eine Nachahmung oder Uebers. des 1ten B. von Pope. Das Leben des Dichters im Gyraldi S. 530. in Crusius Lebensbeschr. Röm. Dichter B. 1. S. 410. d. U.) — Cajus Silius Italikus († 100. Punicorum, Lib. XVII. Ed. pr. R. 1471. f. Arn. Drakenborch, Ultr. 1717. 4. Pet. Schmid, Mit. 1775. 8. Uebers. in das Engl. von Roß, Lond. 1672. f. s. Leben in Crusius Lebensbeschr. R. D. B. 2. S. 48 u. f. d. U. Abh. über ihn im 1-9ten Br. des 5ten Theils der Briefe zur Bildung des Geschmackes.) — Claudius Claudianus († 395. In Probini et Olybrii Consulatum, Panegyris; deutsch im 8ten Briefe des 3ten Theils der Briefe zur Bildung des Geschmackes. De tertio et quarto Consulatu Honorii Augusti, Pan.; deutsch, in dem vorhin angeführten Werke, Br. 9. De Nuptiis Honorii et Mariae; De Bello Gildonico; s. das angef. Werk Th. 4. Br. 13. De Consulatu Fl. Mallii Theodori; De Laudibus Stilichonis L. III. De bello gethico; in dem angeführten Werke, Th. 4. Br. 14. 15. De sexto Consulatu Honorii Augusti; Laus Serenae; Epithalamium dictum Palladio et Celerinae; De Raptu Proserpinae Lib. III. Uebers. in das Ital. überhaupt siebenmahl; zuerst von Liv. Sanuto 1551. 8. zuletzt von Nic. Beregani, mit den übrigen Werken des Cl. Ven. 1716. 8. 2 B. In das Französische: ausser einer Parodie von Ch. Coypeau d'Assoucy, Par. 1664. 12. von den Damen des Roches, Par. 1586. 4. von Jean Nicole, Par. 1658. 12. von Merian, Berl. 1767. In das Englische, nebst den übrigen des Dichters, von L. Digges, Lond. 1628. 4. auch, wofern ich mich nicht irre, der Raub der Proserpina noch besonders, von Lawr. Eusden,

den, und John Hughes; deutsch, metr. Hamb. 1784. 8. **Erläuterungsschr.** Ein Aufsatz von Hrn. Merian, in dem 20ten B. der Schriften der Berl. Academie, der sich über den ganzen Claudian erstreckt. Bernh. Georg. Walchii Commentatio de Claudiani Carmine de raptu Proserpinae, Gött. 1770. 4. Gigantomachia, Fragm. Ed. pr. Vicent. 1482. f. c. not. varior. Amstel. 1665. 8. Gesn. Lipf. 1759. 8. 2 B. Burmanni f. Amstel. 1760. 4. b. A. das Leben des Dichters, unter andern, in Lud. Crusius Lebensbeschr. Röm. Dichter, B. 2. S. 162. d. U.) — Cajus Sallius Sidonius Apollinaris († 482. s. den Art. **Lobrede**, als wohin er vorzüglich gehört.) — — Von den folgenden, lateinischen, vorgeblich epischen Dichtern glaube ich, des Zusammenhanges wegen, wenigstens einige hier mitnehmen zu müssen, obgleich ihr ganzes Verdienst allenfalls nur in Beyträgen zur Geschichte und zu den Sitten der Zeit, und in gutem Willen gegen die Religion besteht. Unter den Italienern haben dergleichen geschrieben: Wilhelmus Apulejus (1090. ein Gedicht von den Thaten der Normänner in Sicilien, Apulien und Calabrien, in 5 B. gedr. 1520. und im 2ten B. von Muratori Script. Ital.) — Laurentius von Verona (um das J. 1120. Rerum in Majorica Pisanorum Lib. VII. in dem 3ten B. der Ital. Sacr. des Ughellus abgedruckt.) — Albertino Mussato († 1329. De Gestis Italorum post Henr. VII. Caes. seu Bello Populi Patavini adv. Canem Scaligerum Veron. lib. III. in f. W. Ven. 1626. f.) — Fr. Petrarca (Africa, L. IX.) Hier. Fracastor († 1553. Iosephus Lib. II. in f. W. Ven. 1555. 4.) — Marc. Hier. Vida († 1566. Christias, Lib. V. mit seinen übrigen Gedichten, R. 1527. 8.) — P. Ceva († 1737. Iesus Puer, Lib. IX.) — Unter den Franzosen: Abbo (ein Benedictiner, 886. De obsessa a Normannis, sive Danis Lutetia, Lib. II. abgedr. im 2ten B. von des Du Cange Script. Franc.) — Fulco und Aegidius (im Anfange des dreyzehnten Jahrh. Historia Gestorum Viae nostri Temporis Hierosolymitanae, abgedruckt im 4ten B. von du Cange Script. Franc. und verm. im 3ten B. der Anecd. Edm. Martene.) — Philipp Gualtier de Chatillon (um das Jahr 1212. Alexandreis, Lib. X. Lugd. Bat. 1558. 4.) — Wilhelm von Bretagne (ums J. 1230. Philippis, Lib. XII. gedruckt in Pithöi Histor. Fr. Frcft. 1536. f. im 5ten B. von du Cange Script. Franc. und einzeln, mit Noten von Barthius, Cygn. 1657. 4.) — Nic. de Bray (gegen die Mitte des 13ten Jahrhunderts ein Gedicht von den Thaten Ludwig des 8ten im 5ten B. von du Cange Script. Fr.) — Pierre Mambrun († 1661. Constantinus, Lib. XII. Amstel. 1659. 12.) — Unter den **Engländern**: Josephus Iscanus, oder Joseph von Exeter (1210. De Bello Trojano, Lib. VI. Basil. 1541. 8. Amstel. 1704. 4. Antiocheis, über den Zug Heinrich des 2ten nach dem gelobten Lande, wovon aber nur ein kleines Fragment übrig ist. S. die 2te Dissertat. i. 2. vor dem 1ten B. von Warton's history of English Poetry.) — Unter den **Deutschen**: Günther (ein Mönch ums J. 1108. Ligurinus, Lib. X. Aug. Vindel. 1507. f. über den Zug des Kaisers Friedr. Barb. gegen die Mayländer. Von seinem Solymario, oder dem Kreuzzuge des Kaisers Conrads ist, so viel ich weiß, nichts auf uns gekommen.) — Nic. Frischlinus († 1590.

In neuern Sprachen haben Heldengedichte geschrieben untern den **Italienern**: Dante Aligheri (s. dessen Artikel.) — Giov. Boccaccio (1375. Poema della Teseïde, in 12 Büchern, geendigt, Neap. 1341. gedr. Ferrara 1475 f. 1488. 4. Ven. 1528. 4. in Prosa gebracht von Nic. Granuzzio, Luc. 1579. 8. und nachher nicht öfter. Ein anderes episches Gedicht von ihm, Il Filostrato, che tratta dell inamorato Troilo, e della Griseida . . . oder wie es Tasso in den Disc. del Poema Eroico S. 47. nennt, Amori di Floro e Biancafiore, ist wenig bekannt. Es ist zuerst Bologna 1498. 4. zuletzt Ven. 1528. 4. überhaupt nur viermahl gedruckt.

Crescimbeni Vol. I. S. 15. Ausgabe von 1731. macht den Boccaz zum Erfinder des gegenwärtigen Baues der Ottava rima, als in welcher die Theseide abgefaßt ist; allein er selbst führt S. 201 dergleichen schon aus einem Gesange des Grafen Thibault von Champagne an. In französ. Prose ist die Theseide, Par. 1591. 12. gedruckt. Ueber andre metrische Uebersetzungen derselben, s. Goujets Bibl. Fr. B. 7. S. 329. Auch ist Chaucers Knigth's tale daraus gezogen. Das Seltenste ist eine griechische, eben auch in Stanzen, wovon die beyden letztern Verse sich reimen, abgefaßte, Ven. 1529. 4. erschienene Uebersetzung dieses Gedichtes. Ausser den, bey dem Artikel **Erzählung** angeführten Schriftstellern, finden sich von dem Verf. noch Nachrichten bey dem Crescimbeni a. v. St. und besonders im 3ten B. S. 186 u. f.) — Luigi Pulci (geboren 1432; das Todesjahr ist unbekannt. Il Morgante, Vin. 1488. 4. Fir. (Neapolis) 1732. 4. Lond. 1768. 12. 3 B. in das Span. übersetzt von Giov. Auner, Val. 1533. fol. castrirt, Flor. 1574 und 1600. 4. Bern. Tasso erzählt in s. Lettere, Th. 2. S. 307. Ausg. von 1575, daß Pulci seinen Morgante, an der Tafel des Lorenz Medicis, in dem eigentlichen Sinne des Wortes, **vorgesungen** habe. Uebrigens gedenkt er in seinem Gedichte verschiedentlich des bekannten Romanes des Turpin von Carl dem Grossen als der Quelle, woraus er geschöpft; er ist aber keinesweges der erste ital. Dichter, welcher seinen Stoff daher genommen, sondern nur der erste Dichter von Wichtigkeit, der dieses gethan. S. Fontanini Bibl. B. 1. S. 257. N. a. Ven. 1753. 4. und über den Ursprung dieses Zweiges der epischen Dichtart überhaupt, siehe, in der Folge, die französischen epischen Dichter. — Luca Pulci (Bruder des vorhergehenden schrieb Il Driadeo Amore, Fir. 1489. 4. und Il Ciriffo Calvaneo . . . . Fir. 1572. 4. beyde romantischen Inhaltes und in Octaven; und das letztere, wahrscheinlicher Weise, aus einem prosaischen, ums Jahr 1303 bereits geschriebenen Romane des Maestro Girolamo, gezogen; auch wohl zuerst schon früher gedruckt.) — Matteo Maria Bojardo, Conte di Scandiano († 1494. L'Orlando innamorato . . . tratto dall istoria di Turpino . . . die drey ersten Bücher, deren jedes wieder aus verschiedenen Gesängen besteht, Scandiano 1496. die Fortsetzung von Nicolo degli Agostini, welche auch drey Bücher enthält, die anfänglich einzeln gedruckt wurden, erschien, so viel ich weiß, zuerst mit dem Werke des Bojardo zusammen, Ven. 1531. 4. Mit einigen Abänderungen und Verbesserungen herausgegeben von Lud. Domenichi, Ven. 1550. 8. 1553. 4. 1576. 4. 1740. 8. 2 B. Burleskisirt durch Franc. Berni, Ven. 1541. 4. Flor. (Neapel) 1725. 4. In das Span. übers. von Fr. Garrido di Villana, Complut 1577. 4. In das Französische die drey ersten Bücher von Jacq. Vincent, Par. 1549 - 1550 fol. von Fres. de Rosset 1619. 8. sehr frey von Alain Rene Le Sage, Par. 1712. 12. 2 B. Nachr. von dem Verfasser geben, unter mehrern, Vallisnieri, in der Raccolta des Calagera, B. 3. S. 351. und Mazzuchelli in den Scritt. Ital. B. 2. Th. 3. S. 1436. — Andrea Bojardi (lebte noch 1521. Il Libro d'arme e d'amore nomato Philogine, nel qual si tratta di Adriano, e di Narcisa, delle giostre e guerre fatte per lui . . . Parm. 1507. 4. zuletzt, Ven. 1547. 8. Quadrio hat, B. 4. S. 446. dieses Gedicht genau zergliedert. Von dem Verf. finden sich Nachrichten in den Scritt. Ital. B. 2. Th. 1. S. 68.) — Francesco Cieco da Ferrara (. Libro d'arme e d'amore, cognominato Mambriano, Ferr. 1509. 4. 45 Gesänge, Ven. 1548. 8. Auch er bezieht sich, gegen das Ende seines letzten Gesanges, auf den Turpin.) — Lodov. Ariosto († 1533. Orlando furioso, Ferr. 1515. 1516. 1521. 4. aber nur vierzig Gesänge; alle sechs und vierzig Gesänge, ebend. 1532. 4. con le annotationi, gli avvertimenti, e le dichiarazioni di Girol. Ruscelli, Ven. 1556. 4. con la vita dell'Ariosto da Sim. Fornari . . . Ven. 1566. 4. con le figure in rame de Giroamo Porro Padovano, Ven. 1584. 4. und überhaupt sehr

sehr oft, einzeln, und mit den übrigen Werken des Dichters, als Ven. 1730. f. 2 B. sehr prächtig Vened. 1772 u. f. 4. 4 B. Birmingham von Baskerville 1773. 8. 4 B. Par. 1785. Handausgabe, Ven. 1741. 12. **Uebersetzt in das Französische** überhaupt funfzehnmahl, (einzele Gesänge abgerechnet) zuerst von Guil. Landre in Versen, zuletzt von dem Gr. Tressan, Par. 1780. 12. 5 B. in Prosa (wobey sich auch Auszüge aus den Werken des Pulci und Bojardo finden) und von zwey Ungenannten in Versen, deren Uebersetzungen aber meines Wissens noch nicht vollendet, und wovon die erste, Par. 1780. 8. unter der Aufschrift, Essai, etwas frey, und die letzte, Par. 1782. 12. im Marotischen Style ist. In das **Spanische**, **dreymahl** von Fern. de Alcozer, Toledo 1510. 4. von Diego Vasquez de Contreras, Mad. 1585. 4. in Prosa, von Geron. de Urrea, Lyon 1556. Toled. 1586. 4. am besten. Von einer Nachahmung desselben s. die Span. Epischen Dichter. In das **Englische**, überhaupt dreymahl, von J. Harrington, Lond. 1590. f. von Huggins 1757. und von J. Hoole, L. 1773 u. f. 8. 5 B. in Versen. In das **Deutsche**, dreyßig Gesänge, Leipz. 1632 - 1636. 4. Völlig und in Prose, aber, in aller Art, schlecht von Hrn. Mauvillon, Lemgo 1776 - 1778. 8. 4 B. Acht Gesänge in der Versart des Originales, Bern 1779. 8. von Hrn. Werthes. Einzele Stücke von H. Heinse, im Merkur und in der Iris, vollständig, Hannov. 1782. 8. 4 Th. Seinen glücklichen Nachahmer, Lud. Heinr. Nicolai, s. in der Folge. Uebrigens sind noch fünf Gesänge von dem Ariost da, welche, wie Bapt. Pigna in s. Romanzi und Baretti in s. Italian Library wollen, der Anfang eines neuen Heldengedichtes unter dem Titel, La Morte di Ruggiero, seyn sollen. Sie wurden bey der Aldinischen Ausgabe des Orlando, Ven. 1545. 4. abgedruckt; und befinden sich auch bey den angeführten Ausgaben dieses Gedichtes. — **Erläuterungsschriften:** La Sposizione di Sim. Fornari . . . Fir. 1549 - 1550. 8. 2 Th. I Romanzi di Giovb. Pigna . . . Lib. III. ne' quali della poesia e della vita di Ariosto con nuovo modo si tratta, Vin. 1554. 4. Antidoto della gelosia distinto in due libri, estratto dall' Ariosto per Lev. da Guidicciolo, Mant. . . . Bresc. 1565. 8. Della nuova Poesia, ovvere delle difese del Furioso, Dial. di Gius. Malatesta, Ver. 1589. 8. Della Poesia Romanesca, ovvero della difese del Furioso, Ragion. II et III, von ebend. Rom. 1589. 4. Bellezze del Furioso . . . da Oraz. Toscanella. . . . Ven. 1574. 4. Discorso in difesa dell' Orlando furioso von Franc. Caburacci, bey seinem Trattato sopra le Imprese, Bol. 1580. 4. wozu denn noch die Proginn. poet. des Udeno Nisieli (B. 3. N. 122. 145. 152. 163. B. 5. N. 31 und 35) unser Meinhard, im 2ten B. seiner Versuche über den Character und die Werke der besten italienischen Dichter, Braunschw. 1764. 8. Jagemanns Fortsetzung dieser Versuche, u. a. m. gerechnet werden können. Auch von Metastasio findet sich im 2ten B. des deutschen Museums vom J. 1776 ein Brief über Tasso und Ariost. S. übrigens in der Folge, Torq. Tasso. Das Leben des Ariosts ist von verschiedenen seiner Zeitgenossen, als Giamb. Pigna (in s. Romanzi, S. 71) von Simone Fornari und Girob. Garofala besonders geschrieben, und aus diesen wieder von andern zum Theil ins Kurze gezogen, und seinen Werken vorgesetzt worden. Auch findet sich noch eines von Gian. Barotti, im 2ten Theil der Prose Italiane und Nachrichten in den Scritt. d'Ital. B. 1. Th. 2. S. 1060. — Giangior. Trissino († 1550. La Italia liberata da Gotti . . . Rom. 1547. 8. 3 Th. und im 1ten B. seiner Opere, Ver. 1729. 4. überhaupt 27 Gesänge und in reimfreyen Versen abgefaßt. Ein, wie mir dünkt, richtiges Urtheil darüber findet sich in des Hrn. v. Voltaire Essai sur le Poëme epique, und das Leben des Dichters, unter andern, in der Galleria di Minerva . . . Ven. 1696. fol. 7 B.) — Luigi Alamanni († 1556. Girone il Cortese, Par. 1548. 4. L'Avarchide, Fir. 1570. 4. von seinem Sohn heraus-

herausgegeben. Der Plan des letztern Gedichts ist ganz nach dem Plane der Ilias abgefaßt; aber der Innhalt beyder aus der Tafelrunde genommen. Nachrichten von seinem Leben finden sich in Crescimbeni Stor. della volgar poesia, B. 2. S. 375. Ausg. von 1731. in den Scritt. Ital. B. 1. Th. 1. S. 244.) — Giamb. Giraldi Cintio († 1573. L'Ercole, Mod. 1557. 4. besteht aus 26 Gesängen, sollte aber, dem Entwurfe nach, 50 enthalten. Einige Nachrichten von seinem Leben finden sich in des Crescimbeni Storia della volgar poesia, B. 2. S. 393. Ausg. von 1731.) — Bernardo Tasso (lebte noch ums Jahr 1564. L'Amadigi, Vin. 1560. 4. ebend. 1755. 12. 4 B. mit einem Commentar, überhaupt aus hundert Gesängen bestehend. Il Floridante, von seinem Sohne herausgegeben, Mant. 1587. 12. 19 Gesänge, wovon sich aber die erstern achte schon im Amadis befinden. Sein Leben, von Seghezzi sehr gut geschrieben, findet sich vor s. Lettere, Pad. 1733. 8. 2 B. und einige allgemeine Nachrichten im Crescimbeni, a. a. O. S. 377.) — Franc. Bolognetti (1566. Il Costante, die ersten 8 Bücher, Ven. 1565. 8. vollständig (16 Bücher) Bol. 1566. 4. das Gedicht sollte aber eigentlich aus zwanzig bestehen. Einen erläuternden Discorso darüber hat Marcant. da Udine, Bol. 1570. 4. und eine Dichiarazione Vinc. Beroaldo, Bol. 1570. 4. drucken lassen. Nachrichten von dem Verf. giebt, unter andern, Mazzuchelli, in den Scritt. Ital. B. 2. Th. 3. S. 1482.) — Vinc. Brusantino († 1570. Angelica inamorata, Ven. 1550. 4. Coll' aggiunta delle Allegorie, ebend. 1553. 4. nicht ohne glückliche Erfindungen, aber zu schwülstig und hochtrabend. Ueber den Verf. s. Scritt. Ital. B. 2. Th. 4. S. 2234.) — Torquato Tasso (geb. 1544. † 1595. Il Rinaldo, Ven. 1562. 4. also in s. achtzehnten Jahre geschrieben, ebend. 1583. 12. Nachgeahmt im Französischen von de la Ronce, Par. 1620. 8. La Gerusaleme liberata; als Probe erschien der vierte Gesang in der Scelta di Rime, Gen. 1579. 12. unter dem Titel, Il Goffredo, Ven. 1580. 4. 16 Ges. und endlich, vollständig (20 Ges.) Parm. 1581. 12. und verbessert, Ferr. 1581. 4. Gen. 1590. 4. Par. 1644. fol. unter dem Titel, Il Goffredo, Lond. 1724. 2 B. 4. Ven. 1744. f. in seinen Werken, Flor. 1724. f. 6 B. Ven. 1722 = 1742. 4. 12 Th. mit allen, über das Gedicht erschienenen Streitschriften. Diese schreiben sich vorzüglich von Florentinern, und den Mitgliedern der Crusca her; Tasso hatte jene bereits durch seinen Gonzaga II, ovvero Dialogo del piacer onesto gegen sich überhaupt aufgebracht, wie einer seiner Verehrer, Camillo Pellegrini (oder Giovb. Attenbolo) im Gespräch, unter dem Titel: Il Carafa, ovvero dell' Epica poesia bey den Rime di D. Benedetto dell' Uva, Fir. 1584. 8. herausgab, worin er dem Gedicht des Ariost den Mangel an Einheit der Fabel, und an edlen Sitten, die Vermischung des Heroischen und Lächerlichen, u. d. m. vorwarf, und den Tasso über ihn setzte. Hierauf erschien, Degli Academici della Crusca Difesa dell' Orlando furioso, Fir. 1584. 8. von Lion. Salviati (der damals an der Spitze der von ihm in Ordnung gebrachten Crusca war) abgefaßt, und Pellegrino schrieb eine replica . . . Vico Eq. 1585. 8. Seine Partey gegen den Ariost, und für den Tasso ergriffen Giul. Guastavini, Nic. degli Oddi, Malatesta Porta, Giul. Ottinelli u. a. m. und Tasso selbst ließ eine risposta all' Academia della Crusca, Mant. 1585. 12. eine Apologia, ebend. 1585. einen Discorso . . . Fer. 1585. 8. eine risposta al Discorso di Orazio Lombardelli, Ferr. 1586. 8. und Differenze poetiche . . . Ver. 1587. 8. gegen seine Gegner drucken, welche Bastiano de' Rossi, Franc. Patrizi, Oraz. Ariosto, Lion. Salviati (an der Spitze der Crusca) Orl. Pescetti, Oraz. Lombardelli waren, deren Schriften sich bey dem Fontaine, Bibl. della eloq. Ital. B. S. 3 u. f. Ausg. von 1753 verzeichnet, und vollständig sich nun in der Venet. Ausg. s. W. gesammelt finden. Unter dem Vorwande, allen Einwürfen Genüge zu thun, und allen Streitigkeiten ein Ende zu machen,

arb

arbeitete er sein befreytes Jerusalem um, und gab es unter dem Titel, Gerusaleme conquistata, Rom. 1593. 4. in 24 Büchern heraus; allein, ob er gleich auf diese Umarbeitung (worüber Franc. Virago Dichiarazioni e avvertimenti poetici, istorici, politici cavalereschi e morali, Mil. 1616. 4. schrieb) einen weit höhern Werth, als auf sein befreytes Jerusalem legte; so hat denn doch die Nachwelt jenes beynahe vergessen, und dieses immer höher zu schätzen angefangen. Zwar hat es immer noch zu Streitigkeiten Anlaß gegeben, welche Crescimbeni in seiner istoria della volg. poes. B. 2. S. 456 u. f. ziemlich ausführlich erzählt, und wobey er nur die Anfälle der Verfasser einiger spätern Epopeen, als des Gabr. Zinano, bey seiner Eracleide, Ven. 1623. 4. des Ascanio Grandi bey Gelegenheit seines Tancredi, Lecce 1636. 12. durch seinen Bruder, in dem, dessen Epopeja angehängten 6ten Buche di critiche considerazioni, u. a. m. auf das befreyte Jerusalem vergessen hat. Ausser diesen eigentlichen Streitschriften, hat es dem Werke auch nicht an Erläuterungsschriften gefehlt, wovon ich hier nur die Dimostrazione di Giampier d'Alessandro, de luoghi tolti e imitati . . . nel Gerusal. lib. Napoli 1604. 8. die Comparazione di T. Tasso con Omero e Vergilio, insieme con la difesa dell'Ariosto, paragonato ad Omero, di Paolo Beni, Pad. 1607. 4. verm. mit drey Discorsi, ebend. 1612. 4. den Abschnitt über den T. in des Hrn. v. Voltaire Essai sur le poeme epique, und vorzüglich den 9ten u. f. der Lettres on Chivalry and Romance von Hurd S. 281 der Ausgabe von 1776 anführen will. Auch bey uns hat Hr. Jacobi Vindic. Torq. T. Gött. 1765. 4. drucken lassen; und so gar allegorisiren hat sich das Gedicht lassen müssen. Diese Allegorie schreibt sich aber nicht, wie Voltaire sagt, von dem Dichter selbst, sondern von Febo Bona her, und ist bey der Ausgabe von Ferrara 1581. 4. zuerst gedruckt worden. Uebersetzt ist das befreyte Jerusalem (ausser einigen Uebersetzungen in die verschiedenen italienischen Dialecte, und in lateinische Hexameter) in das Spanische von Juan de Sedeno, in Octaven, Mad. 1587. 8. und von D. Ant. Sarmiento de Mendoza, Mad. 1649. 8. In das Portugiesische, Lisb. 1682. 4. In das Französische, überhaupt siebenmahl, zuerst von Blaise di Vigenere, Par. 1595. 4. zuletzt (von Pallisot) Par. 1774. 12. In das Englische, zuerst 1593, dann von Edw. Fairfax, unter der Regierung der K. Elisabeth, eine metr. Uebers. welche noch von neuern Kritikern für unübertreflich gehalten, aber durch die Arbeit des Hoole, Lond. 1764. 8. 2 B. doch übertroffen worden ist. In das Holländische, von J. Dullaart, Rotterd. 1658. 8. In das Deutsche, zuerst (von Dietrich von dem Werder) Frkft. am Mayn 1626. 4. unter der Aufschrift: Glücklicher Heerzug in das heylig Landt; von Joh. Friedr. Kopp, in Gottschedischen Versen, Leipz. 1744. 8. und zu Zürich 1782. 8. 2 B. Noch einige andre Gedichte des Tasso gehören der Sprache nach im Ganzen hierher, als Il Montoliveto, R. 1605. 4. nicht vollendet, Le sette Giornate, Vit. 1607. 8. auch nicht von ihm, sondern von Angelo Ingegneri vollendet, u. d. m. Sein Leben, von Giamb. Mansa, Ven. 1621. 12. geschrieben, steht deutsch im 2ten Th. des Hamb. Journals; ein andres in der italienischen Biographie; ein drittes von Hrn. Heinse in der Iris; ein französisches von dem Abt Jean Ant. de Charnes, Par. 1690. 12. Auch Hoole und andre Uebersetzer mehr haben ihren Arbeiten Lebensbeschreibungen des Tasso vorgesetzt.) — Erasmo die Valvasone (1566. L'Angeleida, Vin. 1590. 4. die Schlacht der Engel gegen Lucifer, in 3 Büchern und Octaven. Gordon du Percel scheint in seiner Bibl. des Romans, B. 2. S. 190. Amst. 1734. das Werk für ein romantisches Gedicht gehalten zu haben. Il Lancilotto, ein romantisches Gedicht in Octaven, welchem Crescimbeni in seiner istoria della volgar poesia, B. 4. S. 105 eine der ersten Stellen nach dem Ariost zuerkannt.) — Franc. Bracciolini dall Api († 1646. Er hat der epischen Gedichte sehr viele, größere und kleinere,

und in allen Dichtungsarten viel geschrieben, woraus allein es sich schon ergiebt, daß so leicht keines seiner Gedichte ganz vortrefflich seyn kann. Allein Lor. Crasso in den Elog. d'huom. Letter. B. 2. S. 187. und Crescimbeni in der istor. della volgar poesia, B. 2. S. 494. Quadrio, B 4. S. 680. stehen denn doch nicht an seiner Croce conquistata den ersten Rang nach dem Tasso und Ariost zu geben. Zuerst erschienen 15 Ges. davon, Par. 1605. 12. sämtlich in 35 Gesängen bestehend, Ven. 1611. 12. Flor. 1618. 12. Seine übrigen Gedichte sind, L'elezione di Papa Urbano VIII, Poeme eroico, C. XXIII. Rom. 1628. 4. La Rucella espunata, C. XX. Rom. 1630. 12. La Bulgeria convertita, Poeme eroico (20 Ges.) Rom. 1637. u. andere m. Nachrichten von ihm finden sich unter andern in den Scritt. Ital. des Mazzuchelli B. 2. Th. 4. S. 1957 bey s. Evandra, Ven. (1732) u. 1750. 8.) Giovb. Marino († zu Neapel 1625. La strage degli Innocenti, Par. 1620. f. con un canto della Gierusaleme distrutta . . . e la vita di lui descritta da Giac. fil. Camola, Rom. 1633. 12. con canto settimo della Gierusaleme distrutta . . . e la vita di lui per il C. Frc. Ferrara, Ven. 1633. 4. deutsch, in Versen, von Brockes, Hamb. 1715. 8. Auch gehört mehr hierher, als zu den Hirtengedichten, sein — Adone Par. 1623. f. ebend. 1687. 16. 4 B. 20 Ges. in Octaven, französisch, aber nur Verkürzung und Nachahmung, in 12 Ges. Par. 1667. 12. von Freron 1780. 12. Gegen dieses Gedichte erschien L'Occhiale, eine, von Tom. Stigliani geschriebene, und erst, nach Marinis Tode herausgegebene Kritik, Ven. 1527. 8. gegen welche ein ganzes Heer Vertheidiger aufstanden, als Girol. Aleandro, Nic. Villani, Scip. Errico, Agost. Lampugnani, Giov. Capponi, Andr. Barbazza, Mich. Angelo Torcigliani, u. a. m. wodurch die Einwirkung, die er auf seine Landsleute zu ihrem eigenen Nachtheil gehabt, zur Genüge erwiesen werden. Unstreitig war er der Hauptverderber des italienischen Geschmackes im 17ten Jahrh. Eine beneidenswerthe Leichtigkeit im Reimen, glücklicher, aber spielender Witz, eine üppige und verwilderte Imagination, verschaften ihm Anhänger, Bewunderer, Nachahmer; und verdarben die Sprache und die Poesie seiner Nation, und, da er öfters in Paris, und dort in großem Ansehen war, auch zum Theil den französischen Geschmack. Weit hergehohlte, erkünstelte Bilder, seltsame Einfälle, fremde, besonders lateinische Constructionen, gaben seinen Werken den Reiz von Neuheit; und das Glück, dessen er genoß, trug vielleicht nicht minder dazu bey, seinen Werth als Dichter zu erhöhen. — Chapelain schrieb einen Discours en forme de lettre à Mr. Favereau, der vor der Pariser Ausgabe des Adonis befindlich, und auch in das Italienische übersetzt worden ist, worin er zu erweisen sucht, daß das Gedicht ungefähr eben so gut ein episches, als die Komödie ein dramatisches Gedichte ist. Nachr. von dem Dichter, u. s. w. finden sich, unter andern, bey dem Crescimbeni B. 2. S. 470. Ausg. von 1731.) — Tommaso Stigliani († Il Mundo nuovo, Poema eroico, zuerst 20 Gesänge Piac. 1617. 4. gänzlich, in 34 Ges. bestehend, Rom. 1628. 4. und, wenn gleich sonst den Gedichten des Marino vorzuziehen, dennoch in Rücksicht auf Härte und Niedrigkeit des Ausdruckes, unter ihnen. Ueber den Verf. s. Crescimb. B. 2. S. 486.) — Ascanio Grandi (1630. Von seinen drey heroischen Gedichten, La Vergine desponsata, I Fasti, und Il Tancredi, verdient allenfalls das letztere einige Achtung, obgleich die Sprache schlecht ist. Es erschien Lecce 1636. 12.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Ich würde ihn unter den epischen Dichtern Italiens nicht anführen, wenn man in den neuern Zeiten nicht versucht hätte, ihn wieder gleichsam aufzuwecken. Seine epischen Gedichte, La Firenze 9 Gesänge ist zu Ferrara 1777. 12. und seine Goziade ist zu Ven. 1771. 8. wieder abgedruckt worden. Ob diese Ehre auch seiner Amedeida, seinem Foresto und seinem Ruggiero, Poemi postumi, Gen. 1653. 12 wider

widerfahren ist, weiß ich nicht. Crescimbeni selbst (istor. della volg. Poesia B. 2. S. 483. Ausg. von 1731) fällt von seinen epischen Gedichten kein günstiges Urtheil. Sein, von ihm selbst geschriebenes Leben findet sich bey der Ausg. der Amadeida, Gen. 1654. und im Crescimbeni u. a. O. einige Nachrichten, so wie im Baillet, Jug. des Scav. T. 4. V. 2. S. 72. Amst. 1725. 12.) — Gio. Leone Semproni († 1646. Boemondo, ovvero l'Antiochia difesa . . . Bol. 1651. 4. wahrscheinlich schon früher zuerst gedruckt; ganz im lyrischen Tone geschrieben; aber doch eines der besten heroischen Gedichte, welche in dem unglücklichen 17ten Jahrh. zum Verscheine kamen.) — Girol. Graziani (1660. hat der epischen Gedichte zwey verfaßt. Das erste, Cleopatra, ist eine jugendliche Arbeit; das zweyte, Il Conquisto di Granata, in dem Tone des Boemondo geschrieben, erschien, Mod. 1650. 4.) — Ant. Caraccio († 1702. Imperio vendicato, die ersten 20 Gesänge, Rom 1679. vollst. ebend. 1690. Der Innhalt ist die Besitznehmung des Balduin von dem Constantinopolitanischen Throne. Der gute Crescimbeni hat der Erläuterung dieses Gedichtes das 7te und 8te Gespräch seines Werkes Della bellezza della volgar poesia gewidmet; auch Sorge getragen, daß sein Leben in den Vite degli Arcadi illustri Th. 1. S. 141. Rom. 1708. 4. (deren Mitglied er unter dem Nahmen, Lacone, war) geschrieben worden; allein das Gedicht ist schlecht; sein Innhalt nicht anziehend, die Poesie äusserst prosaisch.) — Nic. Fortinguerra († 1735. Il Ricciardetto, Par. (Ven.) 1730. f. 30 Ges. Lucca 1766. 8. 2 B. Lond. 1767. 16. 3 B. franzöf. durch Mournier, 6 Ges. Par. 1764. eine freye Nachahmung von ebend. in Jamben, Par. 1766. 8. 2 B. deutsch, sehr glücklich in Octaven, Leipz. und Lign. 1782 u. f. bis jetzt 2 B. welche 8 Gesänge enthalten. Ueber den Plan des Gedichtes und seinen Werth, s. den deutschen Merkur v. J. 1775. II. 15. IV. 33. 242. — Franc. Algarotti († 1769. Sein Congresso di Citera, Nap. 1745. 8. steht gewöhnlich unter den epischen Gedichten. Eine deutsche Uebersetzung erschien, Rost. 1750. 8. von Friedr. Molter; französ. in der Uebersetzung seiner sämtlichen Werke, nebst seinem Leben von Dom. Michellessi, Berl. 1772. 12. 7 B.) — Mehrere Nachr. von epischen Gedichten der Italiener finden sich unter andern im Quadrio (stor. e rag.) obgleich auch hier nicht vollständig. So viele deren hier übrigens angezeigt sind, um wenigstens die Materialien zur Geschichte der italienischen Epopeen zu liefern: so viele sind deren denn doch noch übergangen worden. — — Von **Portugiesischen** Dichtern: Luis de Camoens († 1579. Os Lusiadas . . . En Lisboa 1572. 4. agora novamente reducidas por . . . Man. Correa, Lisb. 1613. 4. 1720. f. commentadas todas por Man. de Faria y Scusa, Mad. 1639. f. Der Commentar ist in span. Sprache. illustr. con varias e breves notas, e con hum precedente apparato doque the pertenece por Ignazio Garzez Ferreira, Nap. und Roma 1731-1732. 4. Paris, in seinen Werken, 1759. 12. 3 B. Das Gedicht besteht aus 10 Gesängen in Octaven, und ist übersetzt in das **Spanische** dreymahl, von Luis Gomez de Tapia, Salam. 1580. 8. von Bento Caldeira, Alc. 1580. 4. von Henr. Garces, Mad. 1591. 4. In das **Italienische**, in Versen, von Carlo Ant. Paggi, Lisb. 1659. 12. 2te Ausg. In das **Französische**: von du Perron de Castera, Par. 1735. 8. 3 B. von einem Ungen. (de la Harpe) Par. 1776. 8. 2 B. die erste matt und auslassend, mit einem schaalen Commentar; die zweyte höchst frey, mit etwas bessern Anmerkungen; beyde in Prose. In das **Englische**, von Richard Fanshaw, Lond. 1655. fol. von Will. Jul. Mickle, Lond. 1776. 4. in Versen. In das **Deutsche**, ein paar Fragmente, die berühmte Episode von der Ines de Castro und die Erscheinung des Adamastors, von Meinhard, in den gel. Beyträgen zu den Braunschw. Zeit. J. 1762. St. 25 und 26 und vor der 2ten Ausg. s. Vers. über die ital. Dichter; einige Gesänge in den Belustigungen für allerley Leser, Leipz. 1773. 8.

 der

der erste Gesang in der Versart des Originals von dem Hrn. v. Seckendorf, im 2ten B. des Bertuchischen Magazines. Auch giebt die Einleitung zu der Portugiesischen Grammatik, Frkft. 1778. Nachrichten von dem Werke. Das Leben des Dichters, aus einem, von dem Grafen Ericeira, nach Frankreich geschickten Aufsatze gezogen, findet sich unter andern in des Niceron Mem. pour servir à l'histoire des hommes illustres, B. 37. S. 244 u. f. in des Goujet Bibl. Fr. B. 8. S. 172 = 188. und Nachr. von ihm in des Hrn. Diez übersetzten Velazquez, S. 526. Was Voltaire in seinem Essai sur le poeme épique von ihm sagt, ist weder zuverläßig, noch vollständig. — Franc. Rodriguez Lobo (Mit Ausgang des sechszehnten und Anfang des 17ten Jahrh. O Condestabre de Portugal, D. Nuno Alvares Pereira, Lisb. 1610. 4. und in s. W. Lisb. 1723. f. 20 Ges. in Octaven, soll, dem Plane nach, ziemlich fehlerhaft; aber in Rücksicht auf Ausführung schön, obgleich unter der Lusiade seyn. — Franc. Xav. de Menezes, Graf v. Ericeira († 1743. Henriqueida . . . con advertencias preliminares das Regras da Poesia Epica . . . Lisb. 1741. 4. 12 Ges. in Octaven; regelmäßig, und in schöner Sprache, aber ohne dichterisches Feuer und Geist. Nachrichten von ihm liefert die Bibl. Lusit. B. 2. S. 289; kürzere Hr. Diez bey s. übers. Velazquez, S. 542.) — Nachrichten von mehrern epischen Dichtern der Portugiesen, sollen sich bey dem eben angezeigten Werke finden; auch behaupten die Portugiesen, frühere epische Dichter, als die Spanier gehabt zu haben. (S. Hrn. Diez Velazquez S. 377) Aber, wenn ebend. S. 379 gesagt wird, daß, weil die Lusiadas früher erschienen ist, als das große Gedicht des Tasso, die Portugiesen auch früher ein regelmäßiges, episches Gedicht gehabt haben, als die Italiener: so zeigt das eine große Unbekanntschaft mit der italienischen Litteratur. — — Von spanischen Dichtern: Velazquez, und nach ihm Hr. Dieze, sagen in dem vorhin gedachten Werke des erstern, S. 376. daß die spanische Nation mehr epische Gedichte aufzuweisen habe, als irgend eine andre; allein dieses Urtheil kann nur aus dem Fleiße, mit welcher diese beyden Schriftsteller die Epopeen der Spanier zusammen gezählt, entstanden seyn; denn selbst nach dem von ihnen gegebenen Verzeichnisse haben sie deren bey weitem nicht so viele, als die Italiener; und daß diese nicht dafür bekannt sind, ist nur der wenigen Sorgfalt der Geschichtschreiber ihrer Dichtkunst zuzuschreiben. Weder Crescimbeni, noch Fontanini, noch Quadrio haben darüber vollständige Nachrichten gegeben. — Als der älteste epische Dichter der Spanier wird der K. Alphonsus der Weise, im Anfange des 13ten Jahrhunderts, angegeben. Aber von seinem „Leben und Thaten Alexander des Großen," ist bis jetzt nur ein Fragment von sechs Versen bekannt geworden. Daß die Geschichte Alexanders eine Lieblingsgeschichte dieser Zeiten gewesen, darüber s. Wartons hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 128 u. f. und daß eben dieser Alphonsus durch Lesung der Thaten Alexanders von einer Krankheit genesen, von welcher ihn nicht eine vierzehnmalige Lesung der Bibel, mit allen Glossen, heilen wollen, darüber den 101ten Brief des Aeneas Sylvius. — D. Enrique de Villena († 1434. Los Trabajos de Hercules, Burg. 1499. Auch dieses Gedicht scheint so gut, als unbekannt zu seyn, wofern es nehmlich noch überall Gedicht ist. S. Velazquez S. 154 und 380 N. f.) — Juan de Mena († 1456. E Laberinto ò Trecentias, gedruckt, aber nicht zum ersten Mahle, mit dem Titel: Las CC. C . . . Sev. . . . (1520) f. den letztern Nahmen hat es von der Anzahl der Octaven, aus welchen es besteht. Hr. Diez (Velazquez S. 381) macht die richtige Bemerkung, daß es, allenfalls nur dem Tone nach, unter die epischen Gedichte gehöret.) — Nicolas Espinosa. (Obgleich seine Segunda Parte de Orlando furioso con el verdadero sucesso de la Batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia en lib. XXXV. . . . Zarag. 1555. Alc. 1579. 4. zum Theil nichts, als

als Uebers. des Ariost, und zum Theil Fortsetzung desselben ist: so verdient dieses Gedicht denn doch, sowohl seiner innern Güte, als auch deswegen einen Platz unter den epischromantischen Gedichten der Spanier, weil es augenscheinlich beweißt, daß die italienische Poesie auf die spanische Einfluß gehabt hat.) — Geronymo Sempere (Primera y segunda Parte de la Carolea, En Val. 1560. 8. die Thaten Karl des fünften, mehr historisch, als episch.) — D. Luis de Zapata (Carlo famoso, en Octavos . . . Val. 1566. 4. eben des Innhaltes, und eben der Ausführung.) — Diego Ximenez de Aillon (Los famosos y eroycos Hechos del Cavallero, Onrra y Flor de las Españas, el Cid Ruy Diaz de Bivar. En octava Rima . . . Anveres 1568. 4. Es soll indessen schon eine frühere Ausgabe davon vorhanden seyn; auch dieses Gedicht ist mehr historisch, als episch.) — D. Alonso de Ercilla (Primera e segunda Parte de la Araucana, Mad. 1578. 8. Primera, segunda y terzera Parte . . . Mad. 1590. 8. Lisb. 1590. 4. Mad. 1733. f. 1776. 8. 2 B. Die beyden ersten Th. 29, der letzte noch 6 Gesänge, in achtzeiligen Stanzen geschrieben. Durch das, was Hr. v. Voltaire in seinem Essai sur le poeme epique von diesem Gedichte gesagt, ist es zwar bekannt, aber leider sehr falsch bekannt geworden. S. Hrn. Diez Velazquez, S. 401. N. f.) — Hippol. Sanz (La Maltèa . . . Ven. 1582. 8. zu Ehren der Belagerung von Malta im J. 1565. Velazq. S. 385 führt es an, setzt es aber sehr tief herunter.) — Juan Rufo Gutiermez (La Austriada . . . En Mad. 1584. Alc. 1586. 8. aus 24 Ges. bestehend, worin die von D. Juan de Austria gegen die Türken gewonnene bekannte Seeschlacht gefeyert wird; gehört zu den besten Epopeen der Spanier.) — Pedro de la Vezilla Castellanos El Leon de España . . . Sal. 1586. 8. Cervantes scheint dieses Gedicht von der Verbammung zum Feuer ausgenommen zu haben. D. Q. Lib. I. Cap. VI. S. 52. Amst. 1755. 8. 1ter B.) — Christophal de Virues (El Monserrate: Fundacion de aquella Real Casa y Camera Angelical, con relation de la vida y penitencia de Fr. Juan Guarin, Mad. 1587. 1601. 1609. 8. Die Wunderthaten der Maria zu Monserrate sind der Gegenstand dieses Gedichtes; Cervantes nennt, bey Gelegenheit des Hochgerichtes über D. Q's Bibliothek, die Araucana, die Austriada und dieses die besten Heldengedichte der Spanier, welche mit den berühmtesten der Italiener um den Rang streiten könnten.) — Lorenzo de Zamòra († 1614. La Saguntina . . . Alc. 1587. Mad. 1607. 8. Gute Versifikation und einzele schöne Stellen.) — Gabr. Lasso de la Vega (Cortes valoroso . . . en doze libros, Mad. 1588. 4. und unter dem Titel: La Mexicana . . . en XIII. L. Mad. 1594. 8.) — Christoval de Mesa (Las Navas de Tolosa . . . Mad. 1594. 12. Ueber den Sieg, welchen Alphonsus der 8te in diesen Ebenen über die Mauren erfocht. La Restauracion de España, Mad. 1607. 4. Die Befreyung Spaniens unter Philipp dem 3ten von den Mauren, in 10 Gesängen, beyde in achtzeiligen Stanzen, und das erstere nicht schlecht. El Patron de España, Mad. 1613. Die Wunder des Schutzheiligen von Spanien, welche aber an dem Dichter sich bey dieser Arbeit nicht sehr wirksam gezeigt haben.) — Diego de Santistevan Osorio (verfertigte einen Quarta y Quinta parte zu der Araucana des Ercilla, Sal. 1597. 8. Mad. 1735. f. zusammen 33 Gesänge, aber nicht mit dem Feuer und Genie des Ercilla. Primera y segunda parte de las Guerras de Malta y Thoma de Rodus, Mad. 1599. 4.) — Lope de Vega Carpio († 1635. La Dragontèa . . . . Val. 1598. 8. Mad. 1602. 8. 10 Gesänge in achtzeiligen Strophen, und über das vereitelte Unternehmen des Admiral Drake gegen Panama. Issidro, poema castellano, en que se escrive la vida del bienaventurado Issidro, Labrador de Madrid . . . Mad. 1599 und 1607. 4. Die Wunder dieses heilig gesprochenen Bauers machen den Inhalt aus; und Lopez erklärt es deswegen

gen für ein poema castellano, weil der Held ein Spanier und das Gedicht in einer eigentlichen spanischen Versart (in Quintillas, Strophen von fünf kurzen Versen) abgefaßt ist. La Hermosura de Angelica . . . Mad. 1605. 8. 20 Gesänge. Nachdem Ariost die Angelika dem Medor zu Theile werden lassen, hören wir bey ihm nichts mehr von ihr; hier wird ihre Geschichte, deren Scenen, wie natürlich, größtentheils in Spanien spielen, in dem Tone und der Manier des Ariost, und in Octaven fortgesetzt. Jerusalèm conquistada, Epopeya Tragica . . . Mad. 1609. Lisb. 1611. Mad. und Barcel 1619. 4. 20 Ges. Das beste epische Gedicht des Lope, worin der Zug des K. Alphonsus nach dem gelobten Lande, und die dabey vorzüglich von den Spaniern verrichteten Heldenthaten besungen werden. Trotz der Weitläuftigkeit, und der Verwirrung im Plane, und einzeler, abentheuerlicher Dichtungen, und vieler, äußerst schwülstiger Stellen, ist die Darstellung im Ganzen vortreflich, und viele einzele Erfindungen zeugen von wahrem Genie. Nachrichten von dem Leben und diesen Werken des Dichters finden sich, unter andern, in des Hrn. Diez Velazq. S. 239. 328 und 329. N. c — auch in des Hrn. Bertuch Magazin der Span. und Portug. Litt. B. 1. S. 329 u. f.) — D. Martin del Barco Centenera (Argentina y Conquista del Rio de la Plata y Tucumàn y otros successos del Pirù, Lisb. 1602. 4. Zwar größtentheils historisch, aber voller schöner einzeler Stellen.) — Juan de la Cueva (La Conquista de la Betica . . . Sev. 1603. 8. 25 Gesänge. Selbst der, gegen die spanischen epischen Dichter so strenge Valazquez setzt (S. 400) dieses Gedicht unter die bessern spanischen Epopeen.) — Alonso Lopez Pinciano (El Pelayo . . . Mad. 1705. 8. gehört nicht zu den ganz schlechten.) — Gasp. Aquilar (Expulsion de los Moros de España por . . . D. Phelipe Tercero, Val. 1610. 8. 8 Ges. in Octaven) — Frc. de Mosquera de Barrio nuevo (La Numantina . . . Sev. 1612. 4. 15 Bücher; aber sehr mittelmäßig.) — Diego de Hojeda (La Christiada . . . en doze libros . . . Sev. 1611. 4. in Octaven; die Geschichte Christi, sehr andächtig, aber in einem der Epopee gar nicht angemessenen Tone.) — Jos. de Valdivielso (Sagraria de Toledo . . . Barcel. 1618. 8. 25 Gesänge in Octaven; die Entdeckung und Wunder eines Marienbildes; fromm gemeynt, aber sehr schlecht ausgeführt.) — Donna Ferreira de la Cerda (von Geburt eine Portugiesinn; España libertada, Prim. P. Lisb. 1618. 4. Seg. Parte, ebend. 1673. 4. in Octaven, und eine der besten spanischen Epopeen.) — Bernardo de Balbuena († 1627. El Bernardo, ò Victoria de Roncesvalles . . . Mad. 1624. 4. Der bekannte Sieg Karl des Großen; das Gedicht gehört zu den guten spanischen Heldengedichten, ob es gleich gänzlich in Vergessenheit gerathen ist.) — Manuel de Galhegos († 1665. Gigantomachia . . . Lisb. 1628. 4. 5 Ges. worin der bekannte Krieg Jupiters mit den Riesen nicht ganz schlecht besungen wird.) — D. Juan Antonio de Vera y Zuñiga († 1658. El Fernando, ò Sevilla restaurada . . . con los Versos di la Gerusaleme liberata del Tasso . . . Mad. 1632. Aus dem Titel schon sieht man, daß es eine Art von Parodie ist; und diese ist in Redondillas, oder Strophen von vier achtzeiligen Versen, abgefaßt. Diese Versart ist einem solchen Inhalte nicht angemessen; und nur einzele Stellen verrathen den Dichter.) — Miguel da Silveira († 1636. El Macabeo . . . Nap. 1638. 4. Mad. 1731. 8. Die bekannte Geschichte des Judas Maccabäus in 20 Gesängen, voller Einbildungskraft, aber auch voll von den Folgen einer sich selbst gelassenen Einbildungskraft, voller Unwahrscheinlichkeit, voller Schwulst, voller Uebertreibungen. Indessen wird das Gedicht immer noch unter die guten Epopeen der Spanier gezählt.) — Franc. Lopez Zaràte († 1658. Poema eroico de la invencion de la Crux por el Emp. Constantino Magno . . . Mad. 1648. 4. und in s. W. Mad. 1681. 4. Erkünstelter Enthusiasmus, und zum Theil in holprichten

ter, schwacher Sprache.) — D. Franc. Borja, Fürst von Esquilache (im Neapolitanischen († 1658. Napoles recuperada por el Rey D. Alfonso . . . Zarag. 1651. Amb. 1658. 4. zwölf Ges. in Octaven, größtentheils historisch, und im Ganzen sehr mittelmäßig.) — D. Franc. Botelho de Morais e Vasconcellos (ein Portugiese von Geburt, El nuevo Mundo . . . Barc. 1701. 4. Mad. 1716. 4. zehn Gesänge. El Alffonso, ó la Fundacion del Reyno de Portugal assegurada y perfecta en la Conquista de Elysea . . . Sal. 1731. 4. 1737. 8. beydes, besonders das letztere, gute Gedichte.) — Umständlichere Nachrichten von diesen Heldengedichten und ihren Verf. finden sich in des Hrn. Diez Velazquez, S. 376 u. f. — — Ueber den Ossian, s. dessen Artikel. — —

Von französischen Dichtern: Da diese, so viel man jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit weiß, die ersten waren, welche gute oder schlechte romantische Epopeen abgefaßt haben: so erlaube man mir hier ein paar Worte über den Unterschied der ältern und neuern eigentlichen Epopee überhaupt. Die Thaten, welche Homer besingt, sind nicht sowohl Wirkungen oder Folgen weit absehender Plane, überlegter Entwürfe, und künstlicher Vorsätze, als Thaten, wie sie durch die, allen Menschen, zu allen Zeiten, eigenen Empfindungen, eingegeben werden. Alles, was in der Iliade geschieht, entwickelt sich aus der, dem individuellen Charakter des Achill, aus der ihm, als Mensch, zugefügten Beleidigung; und alle Begebenheiten, welche dem Ulyß aufstoßen, aus einer allen Menschen natürlichen Sehnsucht nach Vaterland, Weib und Kindern; und daher entsteht, meines Bedünkens, unsre Theilnehmung an den Begebenheiten selbst, unsre Bereitwilligkeit, ihnen allenthalben zu folgen; der Reiz ist, und muß für den Menschen unwiderstehlich seyn; nicht die Begebenheiten, sondern die Quelle derselben, fesselt uns an sie. Schon bey dem Virgil verhält sich die Sache anders; den eigentlichen Menschen sehen wir nur bey der Dido, und auch hier nicht mehr ganz; der Stifter des Reiches sticht schon durch; und Handlungen, welche aus einer, dem Menschen überhaupt, schon so entfernt liegenden Quelle fließen, können diesen unmöglich mit sich fortreißen. Wer nicht mit dem Helden sympathisirt, sympathisirt auch nicht mit seinen Unternehmungen. Allerdings kann die Schönheit der Darstellung etwas thun; aber — auch die schönste Stuccoarbeit ist nicht der Marmor selbst; und man muß schon Künstler, und beynahe nichts als Künstler, oder Kunstliebhaber seyn, um durch das einem Fremden gehörige Kunstwerk so sehr, so innig afficirt zu werden, als durch mein eigenes. — Es kommt hinzu, daß die Begeisterung des Dichters in solchen Fällen dem Menschen immer, mehr oder weniger, und wenigstens, dunkel, **erkünstelt** scheinen wird; wir glauben nicht, daß ihm diese Thaten im Ernste so wichtig gewesen, daß sie ihm wirklich so nahe zu Herzen gegangen sind, um darüber in Feuer und Flamme zu gerathen; wir glauben, daß diese durch Nebenumstände, Nebenabsichten, so heftig haben angeblasen werden müssen, wenigstens, in dem vorhabenden Falle, wir, die wir nicht Römer sind. Auch konnte dem Virgil selbst der Staat nicht so nahe liegen, als der Mensch; denn auch der Römer war zuerst Mensch; und diese erkünstelte Begeisterung muß — und hat auch wohl — auf die Darstellung selbst, Einfluß. — Wenn Virgil schon in diesem Falle ist: so müssen die neuern Dichter, mehr oder minder, darin sich befinden; nur den Milton nehme ich zum Theil aus; und hätte er den Fall unser Eltern mehr, wie ein Unterliegen der Vernunft bey dem Reize von Verführung, als diese Geschichte von der theologischen Seite angesehen: so würde vielleicht die Theilnehmung an derselben noch größer, noch dauernder seyn. Indessen folgt doch so viel hieraus, daß der Dichter, welcher aus einer allgemein geglaubten Religion, das Geschick oder die Thaten seiner Helden herleitet, immer allgemeiner wirken muß, als wer sie aus Eroberungsgeist, Politik, angeerbten Rechten, und dergleichen, vorgeblich erhabenen

nen Motiven entstehen läßt, wofern nur nicht, wie z. B. im Noah, der Held ein mehr leidender, als thätiger Held ist. Auch verschafft, meines Bedünkens, die Wahl jener Materien immer bessere, genauer zusammenhängende Plane; was durch eigentliche Empfindung an einander geknüpft wird, muß auf alle Fälle inniger zusammen hängen, und zusammen zu hängen scheinen; und man sieht zugleich, wie sehr irrig so viele Kunstrichter von dem epischen Dichter, vorzüglich und zuerst, die Erweckung der Bewunderung durch die Thaten seiner Helden fordern; unsre Theilnehmung scheint sichtlich mehr auf dem Ursprunge, als auf den Thaten selbst, zu beruhen; wenigstens bin ich mir keiner eigentlichen Bewunderung für den Achill und Ulyß, sondern nur herzlicher Theilnehmung bewußt, sie ziehen mich zu nahe und innig an sich, als daß ich sie noch blos bewundern könnte. — Die Ursachen, warum die Epopee in spätern Zeiten einen andern Geist erhalten, sind vielleicht sehr mannichfaltig. Der Raum gestattet mir nicht, sie anzugeben; mir dünkt aber, als ob der Unterschied zwischen der ältern und neuern, vorzüglich in eben dem Maße zunehmen müssen, als aus dem allmählig entstandenen größern Unterschied der Stände, auch allmählig immer größere und wichtigere Folgen von diesem Unterschiede entstanden, und entstehen mußten. Je mehr die so genannten Großen immer Große geblieben sind: je merkwürdiger hat uns, was sie als Große thaten, werden müssen, ob es gleich darum nicht eigentlich interessanter geworden ist. Was die so genannte **romantische** Epopee anbetrift: so kann ich hier nichts, als Muthmaßungen über den Ursprung dieser Dichtart in der Zeit darlegen; deswegen nur Muthmaßungen, weil die Geschichte der französischen Dichtkunst in den frühern Zeiten noch gar nicht von den Schriftstellern dieser Nation auf das Reine gebracht worden ist. Erst seit einigen Jahren weiß man, mit einiger Gewißheit, daß nicht die mittäglichen, sondern nur die nördlichen Provinzen Frankreichs, die erstern grössern Dichter Frankreichs hervorgebracht haben. (S. die revolutions de la langue françoise, bey den Poesies du Roi de Navarre, Par. 1742. 8. B. 1. bes. S. 66. und in der Abh. de l'ancienneté des Chansons franc. ebend. S. 196. ferner die Vorr. zu den Fabl. ou Contes du XII et du XIII Siecle, Par. 1779. 8. 3 B. bes. S. 35.) Ueber den Ursprung derselben aus Sitten, Denkart u. s. w. über das Verhältniß ihres Innhaltes, und ihrer Form hiezu, muß ich die Leser auf die bey dem Artikel **Abentheuerlich** angeführten Schriften verweisen. Das erste, uns bekannte, obgleich wie es scheint verloren gegangene Gedicht, welches man zu den Heldengedichten, oder vielmehr romantischen Epopeen allenfalls rechnen kann, ist ums Jahr 1130, von einem Ritter Bechada genannt, geschrieben worden, und enthielt die Geschichte der Eroberung von Jerusalem (S. die Chronik von Vignois in des Labb. Nov. Bibl. Mscrpt. B. 2. S. 296.) Zwar führt Lenglet du Fresnoy (Bibl. des Rom. B. 2. S. 226) einen Roman de Florimon, von dem Jahre 1128 an; aber er nennt den Verf. nicht; und keiner der spätern französ. Litteratoren hat uns nähere Auskunft darüber gegeben. Nach jenem folgen der so genannte Brut d'Angleterre und der Roman von dem Chevalier au Lyon, der erste von Wistace (Eustathius) und der zweyte von Gasse, oder Wasse (dem Lenglet du Fresnoy Bibl. des Rom. B. 2. S. 228 zu Folge, schon von Chret. von Troyes) beyde vom Jahre 1155, und hierauf der Rou des Normans, Fortsetzung des erstern, und von dem zweyten Verfasser ums Jahr 1160 abgefaßt (s. die Alliance chronol. des P. Labbe B. 1. S. 601) das erste ist in Versen von acht Sylben; in den Gedichten des Gasse sind schon zwölfsylbigte Verse; hierauf scheinen die von Chretien de Troyes geschriebenen Romane vom St. Graal, vom Sir Percival, u. a. m. gefolgt zu seyn, (gewöhnlich werden sie ums Jahr 1190 gesetzt) und auf diese der Roman von Alexander dem Großen (den Warton, hist. of Engl. Poet. B. 1.

S. 139,

S. 139, einigen französischen Schriftstellern zu Folge, nicht allein, wie aus dem angeführten erhellt, unrichtig, der Zeitfolge nach zum zweyten französischen Romane, sondern auch überhaupt älter macht, als er wirklich ist; vermuthlich weil er ihn mit dem Roman d'Alexandre, et de Cligès son fils, der dem Chretien de Troyes ebenfalls zugeschrieben wird, verwechselt. Denn der Verf. der Revolution de la langue franc. a. a. O. S. 158 u. f. hat es anschaulich gezeigt, daß dieser Roman nicht ehe, als unter der Regierung des 1223 gestorbenen K. Philipp August geschrieben worden seyn könne. Diese romantischen Gedichte, und viele ähnlichen Innhaltes, existiren noch in Handschriften in der königl. französ. Bibliothek, u. a. m. und noch mehrere, größere und kleinere, haben existirt, wie man unter andern aus den von Warton in s. history of Engl. Poet. B. 1. S. 122 angeführten Prologen zu der englischen Romanze von Richard sehen kann; wovon wahrscheinlich sehr viele metrisch gewesen, und ein grosser Theil der übrig gebliebenen, in Prosa aufgelößt, gedruckt, und noch neuerlich Auszugsweise in der Bibl. univ. des Romans, in den Melanges tirés d'une grande Biblioth. Vol. D u. f. und unter dem Titel: Corps d'Extraits de Romans de Chevalerie par Mr. le Comte de Tressan, Par. 1782. 12. 4 B. erschienen sind. Siehe auch die Bibl. des Romans des Gordon de Percel (Lenglet du Fresnoy) B. 2. S. 174 u. f. und 226. die Mem. de l'Acad. des Inscript. B. 3. S. 424. 12te Ausgabe, u. a. m. Unter diesen zeichnet sich das eben angeführte Gedicht von den Thaten Alexanders nicht allein durch einzele Stellen (s. die angeführte Revolut. de la langue franc. S. 163) von andern, sondern auch dadurch aus, daß, wahrscheinlicher Weise nach dem Helden, welchen es besingt, die Versart, die in zwölffüßigen Jamben besteht, Alexandriner genannt worden. Diese romantischen Gedichte, oder Geschichten, waren indessen nicht die erstern, welche die darin enthaltenen Thaten besangen; und die Quellen, aus welchen sie geschöpft worden, können mancherley gewesen seyn. Denjenigen, oder diejenigen unter ihnen abgerechnet, welche die Kreuzzüge zum Gegenstande haben, liegen den übrigen, vorzüglich die Thaten Karl des Großen, und seiner Pairs, die Thaten Arturs und seiner Ritter, die Thaten Alexanders, und endlich die Thaten des Amadis zum Grunde. Vor und über die **Thaten Karls des Großen** waren lange vorher schon, erstlich, Geschichten in lateinischer Sprache abgefaßt worden. Le Beuf und Caylus haben in dem 10ten und 11ten B. der hist. de l'Academie des Inscript. Amsterd. Ausgabe Untersuchungen über die bekannten fabelhaften Geschichten von Karl dem Großen und den Ursprung des Ritterwesens angestellt, und ziemlich erwiesen, daß die älteste von diesem Kaiser handelnde fabelhafte in lateinischer Sprache geschriebene, gewöhnlich dem Bischof Türpin angedichtete Geschichte, von einem Mönche Robert, ungefähr um das Jahr 1095, zum Behufe der damahls gepredigten Kreuzzüge abgefaßt worden; und zweytens sollen dem Matth. Paris zu Folge die Normänner schon bey der Schlacht von Hastings, im Jahre 1066, einen Gesang von den Thaten Rolands gesungen haben. Auch gedenkt der Verfasser der ältesten dieser lateinischen Dichtungen, bey Gelegenheit eines Grafen Oeel (Kap. XI. F. 4. b. Schards Ausg. Frankf. 1566. f.) eines allgemein gesungenen, von diesem handelnden Gedichtes; und Kap. XX. F. 8. b. scheint er sich auf schon vorhandene fabelhafte Sagen, oder Geschichten von Karl dem Großen zu beziehen. Der zwölf Pairs dieses Kaisers geschieht schon in der Chronik des Flodoard von Rheims, welche nur bis zum Jahre 966 geht, Erwähnung. Wie frühe indessen diese Geschichte, oder Dichtungen von Karl dem Großen in Reimen, oder in Prosa, in der französischen Sprache Gäng und Gebe geworden, weiß ich nicht. Einer alten, prosaischen Uebersetzung, vor dem Jahre 1200, gedenkt Warton in seiner hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 135. so wie er, und Lenglet du

Fresnoy, der Romanze von Ogier dem Dänen, der zu den Helden Karls gehört, vom J. 1270. Daß aber Karl der Große zum Helden dieser Dichtungen geworden, läßt sich begreifen. Ausser der besondern, gedachten Absicht bey der Abfassung der lateinischen, fabelhaften Geschichte desselben, und dem natürlichen Hange des Menschen zu Dichtereyen aller Art, mußte der Geist der Zeiten, in welchen diese Dichtungen niedergeschrieben worden, vorzüglich auf die Thaten dieses Fürsten zurück führen. Nicht ganz so scheint es mit den **Romanzen vom Könige Artur** sich zu verhalten. Daß frühere Dichtungen, als der angeführte Brut d'Angleterre, in welcher Artus als der größte Held erscheinet, da gewesen, bezeugt eine Stelle desselben, welche in den Revolutions de la langue franc. S. 148. angeführt worden ist; und daß sein Werk, so wie die, fünf Jahre später, im Jahre 1160 erschienene Fortsetzung von Gasse nichts als Uebersetzung sey, sagen die Verfasser im Anfange ihres Werkes selber. (S. Fauchet's Recueil, Liv. sec. Bl. 553. b. in s. Werken, Par. 1610. 4. und Wartons hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 63.) Auch führt Fauchet (ebend. Bl. 558. b.) eine Stelle aus einem Romane vom Graal an, welche beweißt, daß frühere Dichtungen darüber existirt haben; und in dem Romane vom Tode des K. Arthur wird eines alten, vom Joseph von Arimathia handelnden Gesanges gedacht. (S. Warton B. 1. S. 134. N. e) Auch die etwas spätern, von Chretien de Troyes abgefaßten, sollen, aus dem Lateinischen, eines Gautier Moab (s. Bibl. univ. Rom. Nov. 1775) gezogen, oder unsern alten deutschen Uebersetzern zu Folge, ursprünglich von einem Kyot oder Guiot geschrieben seyn. Nun existirt noch eine lat. Chronik ähnlichen Inhaltes von einem Gottfried von Monmouth; und ob diese gleich von einem der scharfsinnigsten neuern Geschichtschreiber, Hr. Sprengel, unter andern in seiner Geschichte von Großbritannien S. 90 und 91 blos zu einer Uebersetzung der angeführten französischen Werke des Wace gemacht worden ist: so würde sie denn doch unfehlbar älter seyn, wofern ihr Verfasser, wie es Warton in der dem 1ten B. seiner hist. of Engl. Poet. vorgesetzten Dissertation Bl. 4. b. N. t ziemlich anschaulich gemacht hat, schon im Jahre 1154 gestorben und seine Chronik schon im Jahre 1138 oder gar 1128 geschrieben worden wäre; denn daß das älteste jener französischen Gedichte erst im Jahre 1155 abgefaßt worden, sagt sein Verfasser selbst; so wie der Verfasser jener Chronik, Gottfried von Monmouth, seine Arbeit auch wieder nur für eine Uebersetzung aus dem Welschen (der in der Provinz Bretagne in Frankreich damahls üblichen Sprache) ausgiebt. Diese letztere Quelle ist indessen bis jetzt, mit der größten Wahrscheinlichkeit, für eine blos vorgebliche Quelle (s. Sprengel a. a. O.) zu halten; wenigstens ist keine mit Gewißheit nachzuweisen; nur so viel ist gewiß, daß, ausser den bereits angeführten Zeugnissen für ein höheres Alter, der Dichtungen vom Könige Arthur und der Ritter von der Tafelrunde, ein französischer, mit diesen Dichtungen bekannter Litterator, Hr. Falconet, (in der Hist. de l'Acad. des Inscript. B. 7. 4te Ausg.) gar nicht ansteht, alle romantische Dichtungen für ganz ursprünglich lateinisch geschrieben, zu erklären, wogegen sich denn aber wohl in Ansehung der von den Kreuzzügen des Gottfried von Bouillon handelnden Gedichte, so wie in Ansehung der ältesten ersten einfachen Quellen von den Thaten Arturs, Einwürfe machen ließen. Es fragt sich nur, wie **Artur** zum Helden eines Theils dieser Dichtungen geworden? Geschichtlich, und mit Gewißheit, ist von ihm wenig oder gar nichts bekannt; man hat so gar seine Existenz bezweifelt: allein, selbst aus diesen Dichtungen von ihm läßt sich sein Daseyn erweisen (S. unter andern Hrn. Sprengels Gesch. von Großbrit. B. 1. S. 87 u. f.) und es kann, Trotz des Stillschweigens der frühern eigentlichen Geschichtschreiber Englands, sehr wahr seyn, daß er sich gegen die Sachsen hervor gethan hat, so wie es zumahl da es aus den Gesetzen der Welschen sich deutlich ergiebt, daß die Barden

zu den Personen des Hofstaates der welschen Könige gehörten, (S. Sprengels Geschichte von Großbrit. Th. 1. S. 390) sehr begreiflich ist, daß von diesen seinen wirklichen Thaten poetische Sagen übrig blieben, aus welchen allmählig jene lateinische Dichtungen und um desto natürlicher zusammengesetzt wurden, da, wie noch der von Heinrich dem 2ten an den Kaiser Emanuel von Byzanz geschickte Bericht von den Welschen (apud Gyrald. Cambr. S. 887) zeigt, diese den Engländern als wilde, äußerst kühne Leute merkwürdig waren, und überdem zwischen ihnen bis zur Unterjochung derselben, und den Engländern, ewige Händel und Streitigkeiten obwalteten. Auch Merlins Nahme komt unter den alten welschen Barden vor (S. Evani Evans Diſſert. de Bardis S. 76. bey seinen Specimens of the Poetry of the anc. welſh Bards, L. 1764. 4.) Der besondere Grund aber zur Zusammensetzung der Dichtungen von Artur überhaupt, soll einigen französischen Schriftstellern, als dem Caylus (hiſt. de l'Academie des Inſcript. B. 11.) und dem Herausgeber der Fabl. ou Contes du XII et du XIII Siecl. (Vorr. S. 28) zu Folge, gleichsam Neid von Seiten der englischen Nation, über den französischen Helden, Karl den Großen, gewesen, Artus soll Karl, die Dichtung von Joseph von Arimathia das Gegenstück zu dem Lazarus aus Bethanien, der sich zu Marseille niederläßt, seyn, u. s. w. und da das höchste allenfalls anzunehmende Alter dieser Dichtungen in lateinischer Sprache zusammen getragen, nicht über das Jahr 1128 oder 1138 hinausgeht, und also in Zeiten fällt, wo die Engländer mit den Dichtungen von Karl dem Gr. durch die Normänner bekannt gemacht worden seyn mußten: so könnte diese Behauptung einigen Grund für sich haben. Daß diese und andre, durch sie veranlaßte, aus ihnen entwickelte Dichtungen, durch Wiſtace, Wace, Chretien de Troyes, u. a. m. etwas später französisch besungen worden, ist begreiflicher. Nur die Sprache ist in diesen Gedichten französisch; eigentlich sind es englische Producte, geschrieben für die Herzoge der Normandie, und Könige von England, an deren Höfen, bis zur Zeit Eduard des dritten, die französische Sprache, die vorher schon in England in grossem Ansehn stand (s. Wartons hiſtory of Engl. Poet. B. 1. S. 2 und 3) gesprochen wurde, und deren Hoflager viel glänzender als das französische, und ein Sammelplatz von Adel und Minstrels war. Auch ist es eben so natürlich, daß spätere französische Dichter einzele Theile von den Dichtungen in Arturs Geschichte behandelten, und weiter ausführten, so wie sie es mit den Geschichten der einzeln Helden aus der Geschichte Karl des Großen thaten; Artur und sein Gefolge, die runde Tafel, Merlin, Wales u. s. w. waren einmahl berühmt geworden; allgemeine Bekanntschaft mit ihnen, war bey den damahligen Romanlesern voraus zu setzen: was war natürlicher, als an sie den Faden neuer Dichtungen anzuknüpfen? — Stoff zu einer dritten Gattung der romantischen Epopee gaben **die Thaten Alexanders des Großen.** Daß sein Nahme, und daß Geschichten von ihm sehr frühzeitig in den Abendländern Gäng und Gebe gewesen, hat Warton in seiner Hiſtory of Engl. Poet. B. 1. S. 128 u. f. anschaulich gezeigt; und es ist auch, wie er sagt, nicht zu verwundern, daß, bey den Sitten der damahligen Zeit, ein Krieger wie Alexander, so bald er bekannt geworden (und bey der von ihm durch den Q. Curtius lateinisch abgefaßten Geschichte war dieses leicht möglich) Bewunderer gefunden hat. Das von ihm handelnde angeführte Gedicht finde ich bey dem Gordon du Percel (Lenglet du Fresnoy) B. 2. S. 229. als eine bloße Uebersetzung aus dem Lateinischen angezeigt. — Eine vierte Gattung romantischer Epopeen wurde durch **die Thaten des Amadis** hervor gebracht. Zwar eigentliche gereimte, frühere Romanzen davon sind nicht übrig, noch bekannt, so wie der Urheber und das Land, in welchem der Amadis erschienen, noch nicht ausgemacht worden sind. Die ältesten vorhandenen prosaischen Romane davon

sind

sind aus dem Spanischen übersetzt; und diese Originale (obgleich Nic. Antonius in seiner Bibl. Hisp. Vet. B. 2. lib. 8. K. 7. N. 291 ihnen einen Verfasser Vasco Lobeyra giebt, der im dreyzehnten Jahrhundert gelebt haben soll) reichen, so viel man mit Gewißheit weiß, nicht über das Jahr 1526 heraus; allein der Graf Tressan hat es in dem Disc. preliminaire seiner Traduction libre d'Amadis de Gaule, ziemlich wahrscheinlich gemacht, daß auch dieser Roman eigentlich französischen Ursprunges ist; und allerdings wäre es sonderbar, wenn ein spanischer Urheber einen französischen Ritter zu seinem Helden gewählt hätte. Die Geschichte, oder die wahren Begebenheiten, aus welchen dieser Roman entwickelt und auf welche er gegründet worden, sind indessen bis jetzt noch nicht von den französischen Litteratoren an Tag gebracht. — Zu diesen könnte man noch eine fünfte Classe hinzu setzen; die romantischen Gedichte von solchen Rittern nähmlich, welche zu dem Gefolge keiner der angeführten gehören, als des Perceforest, u. a. m. Doch da alle gleichsam von einem und demselben Geiste belebt sind, da die Dichtungen in denselben, mehr oder weniger, auf Eines hinauslaufen: so halte ich mich bey ihnen nicht auf. Daß ihre Zahl, bey der Denkart der Zeit, sich sehr vermehren müsse, ist sehr begreiflich. Und ein Umstand, der sich aus den in Montfaucons Monumens de la Monarchie franc. B. 2. S. 329 abgedruckt. Statuts de l'ordre du Saint Esprit ergiebt, daß nähmlich die Ritter ihre vollzogenen Ebentheuer erzählen mußten, und daß diese treulich zu Buche gebracht und aufbewahrt wurden, verschafte den spätern Verfassern derselben wenigstens immer neue Materiallen. Ueber das Eigenthümliche dieser Dichtungsart, über das Wunderbare, welches darin herrscht, Feyen, Elfen, Riesen, Zwerge, Zauberer, Drachen, über Denkart und Handlungsart der Helden und Heldinnen, und den etwanigen Ursprung, und das Verhältniß aller dieser Dinge zu Denkart, Sitten und Cultur der Zeit, mich ausführlich auszulassen, verbietet der Raum; die Werke, welche darüber Aufschluß geben können, sind bey dem Art. **Abentheuerlich** angeführt; und bey dem Art. **Wunderbar** werden sich einige Erläuterungen über die Sachen selbst finden; ich schränke mich hier, auf Bemerkung eines einzigen Umstandes ein. In den mehresten dieser romantischen Epopeen, deren ersten Quelle immer Geschichten der Nation seyn sollen, wird der Ursprung dieser gewöhnlich von den Trojanern abgeleitet; daß man in den mittlern Zeiten mit Troja und trojanischen Geschichten bekannt seyn können, und daß diese dadurch merkwürdig werden müssen, hat Warton in seiner History of Engl. Poet. B. 1. S. 125 und 136 u. f. gezeigt; allein wenn er diese Bekanntschaft und die Traditionen der Abstammung von den Trojanern (S. 127. N. e) im Grunde von den Traditionen der scandinavischen Völker und der Edda ableitet: so scheinet er auf diese letztere Compilation zu viel Werth zu legen, und zu vergessen, daß dieser Hang der abendländischen Völker, sich für trojanische Abkömmlinge zu halten, aus sichern alten Urkunden bekannt ist. Schon in dem ersten christlichen Jahrhundert herrschte dieser Glaube wenigstens in Gallien; Lucan sagt:

> Arvernique ausi Latios se fingere fratres
> *Sanguine ab Iliaco.*
>
> I. 427.

und es ist vielleicht möglich, daß diese Tradition ihren ersten Ursprung in einem sehr lebhaften Gefühl der Unterdrückten von dem Joche der Unterdrücker hat; die Gallier wollten nicht schlechter Abkunft seyn, als ihre Herren die Römer. Leibnitz (Op. B. 4. Th. 147.) vermuthet, daß eine vom Prosper Tiro, mit dem Nahmen Pharamund vorgenommene Verwandlung in Priamus, diese alte Sage bestätigt habe, und bey dem Geiste dieser Zeiten waren solche Veranlassungen vielleicht hinlängliche Thatsachen für die Geschichte. Fredegarius (mit Ausgang des 8ten Jahrhunderts) läßt die Franken geradesweges aus Troja abstam-

abstammen, und Paulus Diaconus führt die Grabschrift von einer Tochter des Pipins an, worin eben dieser Abkunft gedacht wird. Sogar unser Gottfried, in dem Proömio seiner gereimten evangelischen Geschichte, scheint schon auf die mit dieser verwandte Tradition, von der Verwandtschaft des deutschen Ludwigs mit Alexander dem Großen anzuspielen. — Man wird es, wenn man erwägt, daß diese Rittergeschichten die Epopeen ihrer Zeit waren, daß sie Zeugnisse des Geistes und der Denkart dieser Zeiten sind, und auf die folgenden nur zu viel Einfluß hatten, hoffentlich verzeihlich finden, daß ich so lange bey ihnen mich aufgehalten. Ihr innerer Werth berechtigte sie nicht dazu; es sind zum Theil sinnlose Dichtungen, ohne allen Zweck, und ohne alle Darstellung abgefaßt, und mit den aus ihnen gezogenen, durch sie veranlaßten, romantischen Epopeen der spätern italienischen Dichter, eines Pulci, Bojardo, Ariost auf keine Art zu vergleichen, ob sie gleich in die andern Sprachen, als die italienische, englische und deutsche, zum Theil übersetzt worden sind, und mehr Aehnlichkeiten, als man glaubt, mit jenen haben. So wurden z. B. die erstern zuletzt von Herolden oder Waffenkönigen abgefaßt. (S. Warton's Hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 331 u. f.) Daher schlichen sich weitschweifige, aber genaue Beschreibungen von Aufzügen zu Turnieren ein; und dergleichen finden sich auch noch im Ariost. Der Geist dieser Dichtungsart bestand übrigens bis tief in das vierzehnte Jahrhundert hinein; obgleich, da man zuletzt wahre, neuere Begebenheiten, wie die Thaten des englischen Prinzen Eduard, des Bernard du Guesclin, u. d. m. wählte, ein Theil des ihnen eigenen Wunderbaren wegfallen mußte, und der Innhalt sich auch, wenn man den, von Froissart in den Jahren 1362-1394 abgefaßten und selbst den französischen Litteratoren unbekannten Meliadre, ou le Chevalier du Soleil d'or, nach einer von Warton (Hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 338. N. r) erzählten Anecdote beurtheilen darf, allmählig auf bloße Erzählung von Liebeshändeln hin neigte. Auch fieng man in eben diesem Jahrhunderte an, die vorhandenen gereimten in Prosa aufzulösen, zu erweitern; die um eben diese Zeit unter der Regierung Karl des fünften entstandenen neuen Dichtarten, als Chant Royal, Ballade, Lai, Virelai, Triolet, Rondeau, und alle diese, wie sie Pasquier nennt, Mignardises, die dem Massieu (hist. de la Poesie franc. S. 218) zu Folge, vorzüglich durch Froissard zur Mode gemacht wurden, waren dem Geiste der Nation zu sehr angemessen, und mit geringerer Mühe und Zeitverlust zu verfertigen, als daß man sich nicht vorzüglich nur auf sie hätte legen sollen. Vielleicht war auch diese Wendung, welche die Poesie überhaupt bey dieser Nation nahm, sowohl durch die Eigenthümlichkeiten der Provenzalischen Poesie, welche durch die im Jahre 1323 gestifteten Jeux floraux zu Toulouse, und durch die berühmten italienischen Dichter, welche sich nach ihr gebildet haben sollen, allgemein berühmter geworden zu seyn scheinet, als auch durch ein schon früher geschriebenes Gedicht befördert worden. Dieses Gedicht heißt zwar offenbar Roman, und hat mit den eigentlichen Heldengedichten sehr wenig gemein; allein eben jenes Umstandes wegen verdient es hier eine Stelle; und erhält seine Stelle erst hier, weil ich nicht gern die Geschichte der Ritterepopee unterbrechen wollte. Es ist der bekannte — Roman de la Rose, angefangen von Wilh. von Lorris, der ums Jahr 1260 starb, und dessen Antheil daran ungefähr in viertausend Versen besteht; und vollendet von Jean de Meun, ungefähr ums Jahr 1310, dessen Fortsetzung mehr als achttausend Verse enthält. Ueber den Werth des Gedichtes, und sein Verhältniß zu seiner Zeit, und der französischen Dichtkunst, s. unter andern die hist. de la Poesie franc. par Massieu, Par. 1739. 8. S. 165 und 179. Aber den Geist des Gedichtes scheint Massieu nicht aufgefaßt zu haben. Der Hang zu allegorischen Dichtungen, welcher unstreitig sich zum Theil aus dem Geiste der Religion in dieser Zeit, und aus der Lesung

der ältern Schriftsteller, auf welche dieser Geist vorzüglich führte, des Boethius, Prudentius, u. a. m. und zum Theil aus den Dichtungen der Araber, und aus dem Zustande der Sprache selbst, entwickelt, und sich schon in frühern Dichtungen gezeigt hatte, äußert sich darin im weitesten Umfange, und wurde vielleicht dadurch sehr genährt. Die Gefahren und Schwierigkeiten, welche ein Liebhaber zu überstehen hat, ehe er zum Besitze seines Gegenstands gelangt, werden unter dem Bilde von ungeheuren Seen, steilen hohen Mauern, Thoren von Diamant, bezauberten Schlössern, u. d. m. die von verschiedenen, bald günstigen, bald ungünstigen Gottheiten bewohnt werden, dargestellt, und auf welche der Liebhaber in dem Aufsuchen einer Rose stößt, die er endlich in einem köstlichen Garten findet. Aber das alles träumet der Dichter; an einem schönen Frühlingstage, in seinem zwanzigsten Jahre, schläft er ein; und in dem Augenblick, worin er die Rose findet, wacht er auf. Der erste Theil zeigt viel dichterisches Genie; und die Fortsetzung ist reich an starker Satire, besonders über die Geistlichkeit und das weibliche Geschlecht. Im Ganzen fand es der Tadler so viel, als der Bewunderer; unter den ersten zeichneten sich die Geistlichen aus, die von den Canzeln dagegen predigten, und der berühmte Gerson, der hundert Jahre nach der Erscheinung dieses Buches ein lateinisches Werk dagegen schrieb; unter den letztern waren nicht wenige, welche dem Gedichte einen geheimen Sinn unterlegten, und die gesuchte Rose für die Gnade, die Weisheit, die Jungfrau Maria, die ewige Seligkeit, oder gar den Stein der Weisen erklärten. (S. die Vorrede zur Pariser Ausgabe von 1538. 8.) Die erste Ausg. ist in Fol. ohne Jahrszahl zu Paris gedruckt; Cl. Marot hatte den Einfall, ihn, in Rücksicht auf Sprache verbessert, herauszugeben, Par. 1527. f. und 1529. 8. In Prose aufgelößt von Jean Molinet, erschien er Lyon 1503 und 1521. f. Die beste, unverfälschte Ausgabe ist die von Amsterd. 1734. 12. 3 B. In das Englische übersetzte Chaucer etwas über die Hälfte davon (S. Wartons hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 368.) — Pierre Ronsard († 1585. La Franciade, 4 Gesänge, in zehnsylbigten Versen, aber unvollendet, in seinen Werken, Par. 1567. 4. 6 Th. 1623. fol. 2 B. und hier mit einem Commentar von Pierre de Marcassus. Der Innhalt ist die Niederlassung der Franken, unter ihrem Anführer, Francus in Gallien; und ob man gleich in dem Entwurfe eine Art von Regelmäßigkeit, einen Gedanken von dichterischem Plane, überhaupt eine allgemeine Bekanntschaft mit den übrig gebliebenen Epopeen der Alten wahrnimmt (wie denn zu seiner Zeit das Studium dieser, und eine Beflissenheit, die in ihren Werken befindliche Regelmäßigkeit nachzuahmen, in Frankreich Mode geworden zu seyn scheint, da einer seiner Zeitgenossen, Jodelle, die erste, nach den Mustern der Alten, verfaßte regelmäßige Tragödie, Cleopatra zu schreiben versuchte) — obgleich, sage ich, der Plan etwas hievon zeigt: so sieht man doch sehr deutlich, daß diese Bekanntschaft noch ohne alles Nachdenken gemacht war. Die Ausführung ist noch schlechter; die Wahl zehnsylbigter Verse rechtfertigt er in seiner Vorrede dadurch, daß er die Alexandriner für zu weitschweifig zu heroischen Werken erklärt. Seine Darstellungsart im Ganzen ist bekannt; er wollte die Sprache durchaus griechisch und lateinisch machen, wollte durchaus gelehrt dichten. Die Franciade ist, indessen, vielleicht das schwächste und schlechteste seiner Werke. Dem ungeachtet genoß er des höchsten Beyfalles zu seiner Zeit; um sich davon zu überzeugen, lese man nur, was der einsichtsvolle de Thou von ihm (Lib. 82. ad An. 1585.) sagt; er wurde nach dem Homer und Virgil, für den ersten Dichter der Welt gehalten. Sein Leben, unter dem Titel, Discours de la vie de Pierre Ronsard, wurde von Cl. Binet, Par. 1586. 4. geschrieben; und Baillet (Jug. des Sav. B. 4. Th. 1. S. 323. Amst. 1725. 12.) Goujet (Bibl. franc. B. 12. S. 192.) die Annales Poet. (B. 5. S. 23) u. a. m. haben auch dergleichen geliefert, und die Geschichte seines

Ruhmes ausführlicher erzählt, so wie Bayle ihm auch einen Artikel gewidmet hat.) — Marc Ant. Ger. de St. Amant († 1661. Moyse sauvé, Idylle heroique, in seinen Werken, Par. 1629. 4. und Amst. 1664. 12. Chapelain, in der Vorrede zu seiner Pucelle, setzt das Gedicht unter die Epopeen; und ich führe es blos an, um bey dieser Gelegenheit, wenigstens allgemein, der ähnlichen, von französischen Dichtern mit Ausgang des sechzehnten und im siebzehnten Jahrhunderts geschriebenen Gedichte dieser Art, der Judith, des David, St. Paul Jonas, gedenken zu können. Sie sind zwar schon lange in Verwesung übergegangen, diese Gedichte; gehören doch aber zur Geschichte der französischen epischen Poesie. Pierre le Moine († 1671. S. Louis, ou la sainte Couronne reconquise, nach einigen frühern Ausgaben, in seinen Werken, Par. 1651. f. Daß Boileau sich aller Spöttereyen über diesen Dichter enthalten hat, erweckt ein günstiges Vorurtheil für sein Gedicht; dieses zeugt durchaus von einer nur zu lebhaften, üppigen Imagination; und, wenn die Franzosen, nächst ihrer Henriade, noch ein episches Gedicht haben wollen; so kann es kein anders, als dieses seyn. Ueber die Art, wie seine Personen von der Zukunft unterrichtet werden, s. den XIV. excurs. des Hrn. Heyne zu dem 6ten Buche der Aeneide. Einige sehr kahle Nachrichten und Urtheile von dem Verfasser und seinem Werke finden sich im Baillet, Jug. des Sav. B. 4. Th. 3. S. 315.) — George de Scudery († 1667. Alaric, ou Rome vaincue, Par. 1654. f. à la Haye 1685. 8. m. K. Boileau's Urtheil darüber ist bekannt; das Ganze ist nichts, als eine unglückliche Reimerey. Baillet (B. 4. Th. 2. S. 274) liefert einige Nachrichten von dem Verf.) — Jean Chapelain († 1674. La Pucelle, ou la France delivrée, Par. 1656. f. u. 12. m. Kupf. Zwölf Gesänge, aber noch nicht vollendet. Schon vor Chapelain hatte ein französischer Dichter, Valerand de Varagne, das Mädchen von Orleans, aber lateinisch besungen (De gestis Ioannae Virginis Franciae, lib. IV. Par. 1516. 4.) Chapelain's Gedicht war lange vorher angekündigt, und wurde mit der größten Ungeduld erwartet; es erschien, und brachte den Verfasser um seinen ganzen Ruhm; es findet sich alles darin, was man von dem epischen Gedicht verlangt, nur nicht Genie. Von dem Verf. sind einige Nachr. bey dem Baillet (B. 4. Th. 2. S. 288.) — Jean Desmarets de St. Sorlin († 1676. Clovis, ou la France chrétienne, P. 1666. 12. ebend. 1673. 8. eben so schlecht.) — St. Garde (schrieb, um eben diese Zeiten, Les Sarrazins chassés de la France; wie schlecht aber das Gedicht ausgefallen, beweißt das allgemeine Stillschweigen der französischen Litteratoren von dem Verf. und seiner Arbeit.) — Francois Arouet de Voltaire († 1778. Unter der Aufschrift, La Ligue, aber unvollendet, erschien die Henriade zuerst, Lond. 1723. 8. und ebend. 1726. 4. vollständig mit dem letztern Titel, 10 Gesänge. Mit immer kleinen Veränderungen, wodurch die Poesie des Styles zwar correcter, aber auch frostiger geworden, ist sie unzählig oft gedruckt, und eben so bitter beurtheilt, als übertrieben gelobt worden. Zu den strengsten und richtigsten Kunstrichtern gehört Clement; seine Entretiens sur le poeme epique relativement à la Henriade sind nur in einem etwas zu gehäßigen Tone abgefaßt; und unter ihren Lobrednern hat ein Hr. Cocchi, ein Italiener, vor einige holländische Ausgaben, einen Brief drucken lassen, worin er seine Wahl des Gegenstandes, Plan, Charactere, die Maschinen und die Ausführung prüft, und sie den ersten Werken des Alterthums dieser Art an die Seite setzt, und Marmontel hat in einer Vorrede zu der Ausgabe von 1744 etwas zu ihrem Lobe zu sagen versucht. Bey der Beaumarschalischen Ausgabe der sämtlichen Werke, nach dem Tode des Verfassers, ist sie in Quart prächtig abgedruckt worden. Travestirt von Moreau erschien sie, Amst. 1745. 12. Uebersetzt, in das Lateinische, ist sie, unter andern, Mannheim 1755. 8. gedruckt; in das Englische übersetzte sie Locmann, in Versen, in das Ital.

Ital. ausser einzeln Gesängen von Querini, Ortolani, u. Nenci v. Balvi; in das Deutsche, El. Casp. Reichard, Magd. 1766. 8. (sehr schlecht.) Le Poeme de Fontenoy, ein zeitungsmäßiger Bericht von dieser Schlacht, in franz. Versen. Von Voltaire's Leben und Schriften geben, unter mehrern, Nachricht: Commentaire histor. sur les Oeuvres de l'Auteur de l'Henriade, Gen. 1777. 8. Mémoires et Anecdotes pour servir à l'hist. de Voltaire, Liege 1780. 16. Hist. litter. de Mr. Voltaire, von dem Marq. Luchet, Cassel 1780. 8. 3 B. Die Acad. franc. setzte auf ein Gedicht zu seinem Lobe den Preis, und diesen trug La Harpe davon; auch haben noch Palissot, Dixmerie, und der K. v. P. u. a. m. über ihn geschrieben.) — Privat de Fontenille (Malthe, ou Lisle Adam, Par. 1749. 12. in 10 Gesängen. Die Niederlassung der Maltheser Ritter, unter dem Großmeister Phil. Villiers de Lisle Adam, in Maltha, in ziemlich schwachen Versen abgefaßt; aber durch die, meines Bedünkens, glückliche Wendung, mit welcher der Verf. seinem Helden die Zukunft sehen läßt, merkwürdig. Auf ihrem Zuge stoßen die Maltheser auf die Insel Cypern; der Held, bekümmert über das Verderbniß der Sitten, in welches seine Ritter hier fallen, verliert sich, indem er auf Mittel denkt, diesem zu steuern, in die Trümmer eines Tempels der Venus; diese sind jetzt der Sammelplatz der höllischen Geister, welche eben kommen, dort ihrem Obersten Rechenschaft abzulegen, wie weit sie es in der Verführung der Ritter gebracht haben, und dadurch wird dieser Vorsteher der höllischen Heerscharen über die ihm bekannten Prophezeiungen von den künftigen Thaten, Siegen und Triumphen der Maltheser (welche er sehr natürlich nun selbst erzählt, um ihrer zu spotten) getröstet, und der Großmeister von ihnen unterrichtet.) — Marie Anna du Boccage († 1760. Le Paradis terrestre, Par. 1748. 12. aus dem Milton nachgeahmt. La Colombiade, ou la Foi portée au nouveau monde, Par. 1756. 8. ebend. 1758. 8. m. K. 10 Ges. einzele wenige Stellen abgerechnet, schwach; in deutsche Prose übersetzt, Glog. 1763. 8. sehr schlecht.) — Dulard (in s. Oeuvr. div. Amst. 1758. 12. 3 B. finden sich ein paar schwache epische Gedichte, über die Grundlegung von Marseille und die Einführung der christlichen Religion in Indien.) — Ant. Thomas († 1785. Jumonville, Par. 1757. 12. vier Ges. eine Begebenheit aus dem zwischen den Engländern und Franzosen in Amerika geführten Kriege.) — Cazotte (Ollivier, Par. 1763. 12. 2 B. 12 Gesänge, zwar nur in poetischer Prose, aber nicht ohne Verdienst, übrigens ganz im Costume der Ritterepopee; deutsch, Halle 1769. 8. — Vironze (Louis XIV, ou la guerre de 1701, Poeme en 15 chants, Par. 1778. 12. Darstellung des Unglücks, wodurch Ludwig der 14te und Frankreich, durch den Ehrgeiz des erstern, gestürzt wurde; aber schlecht ausgeführt.) Uebrigens weiß ich keine zusammenhängenden, vollständigen Nachrichten von der epischen Poesie der Franzosen nachzuweisen. — —

Epische Gedichte in Englischer Sprache. Es ist bekannt, daß die Sprache der alten Britten, in England, zuerst durch die Sachsen, (ums Jahr 460) und hierauf durch die Dänen (ums J. 780) in das so genannte Brittisch-Sächsische, und in das Dänisch-Sächsische, und endlich durch die Normänner (ums Jahr 1066) in das Normännisch-Sächsische umgeschaffen wurde. Ueberbleibsel der alten brittischen Sprache, und der heroischen Ged. in derselben, sind die von Evan Evans herausgegebenen Specim. of the poetry of the anc. Welsh Bards .. Lond. 1764. 4. die Translated Specimens of Welsh Poetry by J. Walters, Lond. 1782. 8. und die Musical and Poetical relicks of de Welsh Bards .. by Edw. Jones, Lond. 1784. f. worin sich freylich nicht ganze Epopeen, aber doch die Heldenlieder der Zeit (deren eigentliches Alter zu bestimmen, ich mir aber nicht getraue) finden. Aus dem eigentlich Brittisch-Sächsischen, so wie aus dem Dänisch-Sächsischen, scheinen sich keine dergleichen erhalten zu haben. Die ältesten der übriggebliebenen sind, nach Wartons eigenem

Zeugnisse (Hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 38 u. a. a. O. m.) aus dem Französischen übersetzt: und das erste, welches er anführt, (ebend.) The geste of King Horn, soll, während der Kreuzzüge, abgefaßt worden seyn, und ist noch nicht gedruckt. Frühere sind vielleicht in der Folge umgeschmolzen worden. (S. Warton a. a. O.) Nach dem, was er davon anführt, ist es aber noch ohne alle eigentliche Dichtung gewesen. Robert von Gloster brachte ums Jahr 1280 die Chronik des Gottfried von Monmouth, und Robert de Brunne den vorher angeführten Brut d'Angleterre, den Rou de Normandie, und eine von einem Engländer, Peter Langtoft, in französischer Sprache abgefaßte Fortsetzung derselben, ums Jahr 1303 in englische Reime, wovon ein Theil gedruckt worden ist, bezieht sich aber auch darin auf manche zum Theil jetzt gänzlich verloren gegangene romantische Erzählungen, oder Heldenlieder, wovon sich seit Ausgang des zwölften Jahrhunderts allenthalben Spuren in den englischen Geschichtschreibern finden, und die nun schon mehr mit Dichtungen von Riesen, Drachen, u. d. m. durchwebt sind. Die mehresten derselben scheinen alle aus den vorher angeführten französischen Reimereyen dieser Art genommen zu seyn: selbst die (und wahrscheinlich mit Ausgang des dreyzehnten oder mit Anfang des vierzehnten Jahrhundertes daraus übersetzte,) romantische Erzählung von dem Leben und den Thaten des bekannten Richard, Cueur de Lyon, wovon Warton in dem 1ten B. S. 150 u. f. seiner history of Engl. Poet. weitläuftige Auszüge geliefert hat. Und da, durch gemeinschaftlich nach dem Orient unternommene Züge, die Nationen selbst einander noch näher kommen, und gleichsam in einander schmelzen mußten; da, wie gedacht, das Französische, bis zu Eduard des 3ten Zeiten, die Hofsprache in England war; und Richard der erste noch eben drauf eine Menge französischer oder vielmehr Provenzalischer Reimer an seinen Hof zog, und in dieser Sprache selbst reimte: so ist es eben kein Wunder, daß die englischen Sänger der Zeit alles gethan zu haben glaubten, wenn sie französische Dichtungen übersetzten. — Ein anderes dieser Werke ist die Romanze von Sir Guy, gedruckt, Lond. 4. ohne Jahrszahl. Von mehrern giebt Warton (a. a. O. S. 175. und im 3ten B. S. 108 u. f. S. 141) Nachrichten und Auszüge, wovon ich hier nur der von Sir Degore gedenken will, weil eine Art von Plan, eine Uebereinstimmung und Verbindung der verschiedenen Ebentheuer zu einem Zwecke sich darin zeigt. Diese, so wie der größte Theil der übrigen, sind nun zwar nicht in Octaven, oder Stanzen, wie die unstreitig spätern von Percy, Evans, u. a. herausgegebenen Balladen, sondern in fortlaufenden, oder abwechselnden achtsylbichten Zeilen abgefaßt; aber es ist dem ungeachtet kein Zweifel, daß sie nicht, unter Begleitung der Harfe gesungen worden. S. übrigens von diesen frühern romantischen Gedichten den Essay on the anc. Metrical Romances vor dem 3ten B. der Reliques of anc. Engl. Poetry, und den 2ten B. der Observat. on the Fairy Queen S. 39 u. f. — Adam Davy, oder Davie (1312. Ist der erste, mit seinem Nahmen auf die Nachwelt gekommene englische Dichter oder Uebersetzer solcher Werke, ob diese gleich nicht gedruckt worden sind. Aus seinem Gedicht, Battel of Jerusalem, aus dem Lateinischen gezogen, will ich die Sonderbarkeit bemerken, daß Pilatus darin den Heiland zum Zweykampf heraus fordert. S. Wartons hist. of Engl. Poet. S. 218 u. f.) — John Harbour (1357. Obgleich ein Schottländer, will ich ihn, des Zusammenhanges wegen, mitnehmen; seine History of Robert Bruce King of the Scots, Glasg. 1671. ist nicht in ganz schlechten Versen für diese Zeit, nicht ganz ohne dichterisches Genie abgefaßt.) — Jeffrey Chaucer († 1400. s. den Art. Erzählung. Hier gehört indessen 1) sein Knights Tale her, das aus der Theseide des Boccaz gezogen, und mit mehrerer Stärke, als das Original, auch zweckmäßigen einsichtsvollen Abänderungen und Verkürzungen, abgefaßt ist. Der Inhalt ist, im Grunde, Rittergeist und Liebe; und nichts,

als die Nahmen, sind eigentlich griechisch; denn ob der Verf. gleich annimmt, daß alles sich nach der Verheurathung des Theseus mit der Hippolita, und nach dem Tode Creons vor Theben, in Athen und Griechenland, zugetragen: so giebt es in dem Werke denn doch Turniere, Messen, Ritter, u. d. w. 2) The Squier's Tale, voller romantischen Dichtung: beyde gehören übrigens zu den Canterbury-Tales. 3) The Romaunt of de Rose; s. die französischen epischen Dichter. 4) Troilus and Cresseide, fünf Bücher, und beynahe so viel Verse, als die Aeneis hat; es verdient bemerkt zu werden, daß der Dichter selbst sagt, es sowohl zum Vorlesen, als zum Absingen gemacht zu haben. Warton (hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 385) scheint ungewiß zu seyn, aus welcher Sprache Chaucer den Innhalt genommen, und räth zwar, N. a auf die italienische, hat aber nicht gewußt, daß das ähnliche Werk des Boccaz in Italien anfänglich bekannter, als jetzt gewesen, und auch verschiedentlich gedruckt worden, und ist also geneigt zu glauben, daß Chaucer wirklich, seinem Vorgeben nach, sein Werk aus dem Lateinischen eines Lollius gezogen habe. Allein mir ist es wahrscheinlich, daß auch hier, wie bey den erstern, Boccaz das Original des Chaucer war. Die Bekanntschaft mit der italienischen Poesie leuchtet aus den mehresten englischen Producten dieser, und der nächstfolgenden Zeit hervor. Auf allen Fall sieht man, daß Chaucer einen großen Theil seiner Dichtungen nicht selbst erfand; dadurch wird aber seinem Verdienste nichts benommen; denn, so roh und hart auch die Sprache seiner Zeit, und so sehr auch der Geist derselben zum Uebertriebenen und Aufgedunsenen geneigt war, wie es sich aus seinen häufigen Nachahmungen und Anspielungen auf den Statius zeigt: so reich sind doch seine Werke an glücklichen, kräftigen Darstellungen; und seine Versifikation ist für sein Zeitalter keinesweges unharmonisch. Selbst nach dem Urtheile des strengen, classischen Johnsons, ist die Morgenröthe der englischen Poesie mit ihm aufgegangen. Sein Leben, von einem Hrn. Speight geschrieben, ist 1602 besonders gedruckt; ein sehr schlechtes findet sich im 1ten B. S. 1. von Cibbers Lives of the Poets of Gr. Brit. and Irel. — Von seinen Verdiensten handelt Warton im 1ten B. s. hist. of Engl. Poet. S. 341 u. f. sehr weitläuftig; auch findet sich im 7ten B. der Hamburgischen Unterhaltungen, ein Aufsatz über sein Leben und seine Schriften von Schiebeler. Die erste Auflage seiner Werke ist mir nicht bekannt; mit einem unvollständigen Glossario von Urrery sind sie 1602 und 1721. f. gedruckt. Die neuere Ausgabe durch Tyrwhitt ist bey dem Art. **Erzählung** angezeigt. — John Gower († 1402. Seine Confessio Amantis enthält eine Menge der, zu seiner Zeit, in den Köpfen cursirenden Geschichten und Thaten; ist aber allerdings ein sehr leidiges, und auch dem Innhalte nach nicht ganz hierher gehöriges Product; denn es soll eben so lehrend, als erzählend seyn; indessen gehört es immer zur Geschichte der epischen Dichtkunst in dieser Zeit. Es erschien ehe, als die Canterbury-Tales des Chaucer, und scheint den Roman de la Rose zum Muster gehabt zu haben. Es besteht aus acht Büchern, und ist zuerst Lond. 1483. 4. und besser 1554. 4. gedruckt. S. davon Wartons history of Engl. Poet. B. 2. S. 3 u. f. Gowers Leben findet sich im Cibber B. 1. S. 20.) — John Lydgate († 1440. Ueber seine, bey dem Art. **Erzählung** angeführte Storie of Thebes, s. Wartons hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 71 u. f. Hierher gehört eigentlich seine History Sege and Destruction of Troye . . . Lond. 1513 und 1555. f. Es ist im Grunde nichts, als eine gereimte Uebersetzung der lateinischen ums Jahr 1260 von dem Italiener Guido Colonna geschriebenen Historia Trojana. S. übrigens das angeführte Werk des Warton, B. 2. S. 81 u. f. Ein sehr mageres Leben von ihm findet sich im Cibber, B. 1. S. 23.) — Einige, nicht gedruckte, im Ganzen hierher gehörige Werke, als: The Erle of Tholouse, führt Warton, 2. S. 103. an; und bemerkt,

bemerkt, daß die populären Dichter dieser Zeit in nichts glücklicher, als in Beschreibungen von Schlachten und Feyerlichkeiten gewesen sind. — Der blinde Heinrich (Blind Harry, ein Schottländer, ums Jahr 1470. The Acts and Deeds of the most famous and valiant Champion, Sir William Wallace, in zwölf Büchern, Edimb. 1613 u. 1758. 4.) — Der Mirrour of Magistrates hat zu viel Aehnlichkeit in der Anlage mit dem Gedicht des Dante, um hier nicht angeführt zu werden. Seine vornehmsten Verfasser sind Thom. Sackville († 1608), Rich. Baldwyne und Georg Ferrers († 1559), welche unter der unglücklichen Regierung der K. Maria lebten; gedruckt erschien das Werk, Lond. 1559. nachdem vorher schon einzele Stücke einzeln abgedruckt waren; die vollständigsten sind, Lond. 1587. 4. u. 1610. 4. S. darüber Warton's hist. of Engl. Poet. B. 3. S. 209 u. f.) — Edmund Spenser († 1598. The Fairy-Queen, in sechs Büchern, deren jedes wieder 12 Gesänge enthält, und die eigentlich noch sechs Bücher mehr enthalten sollte, welche aber, durch die Schuld eines Bedienten, bis auf zwey Gesänge, verloren giengen, die unter dem Titel, Cantos of Mutability, sich bey den mehresten vollständigen Ausgaben des Gedichtes befinden. Zuerst erschienen davon drey Bücher im J. 1590; hernach ist es noch sehr oft gedruckt; in den, von John Hughes herausgegebenen sämmtlichen Werken des Dichters, Lond. 1715. 6 B. 12. nimmt es die vier ersten Theile ein, und dieses ist die beste Ausgabe desselben. In so fern die Begebenheiten romantisch und das Gedicht in Octaven abgefaßt ist, kann man sagen, daß es mit dem Roland des Ariost Aehnlichkeit hat; auch kann Ariost im Ganzen sein Muster gewesen seyn; aber der Plan selbst hat viel mehr — obgleich keine zweckmäßige — Ordnung und Verbindung; alle Theile stehen in einer Art regelmäßiger Beziehung mit einander; an einem zwölftägigen Feste, welches die Feyenköniginn giebt, werden ihr, an jedem Tage, zwölf verschiedene Klagen vorgebracht; und, um diesen abzuhelfen, schickt sie zwölf Ritter aus, deren jeder ein Muster irgend einer besondern Tugend, als Heiligkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Keuschheit, u. s. w. ist, und dessen Thaten immer ein besonderes Buch füllen. Aber der Hauptheld ist Prinz Arthur, oder soll es doch seyn, welcher jedem dieser zwölf Ritter in seinen Unternehmungen beysteht, um zum Besitz der Prinzessinn Gloriana (des wahren Ruhmes) zu gelangen. Auch der darin herrschende Ton ist von dem Tone des Ariost ganz verschieden. Jener ist beynahe immer feyerlich, dieser fast immer scherzhaft und lustig; Ariost mischt so genannte niedrige Auftritte ein, Spenser nie. — Lebhafte Imagination zeigt er übrigens in der Ausführung allenthalben; aber sein Plan für ein Gedicht scheint mir schlechter, als gar kein Plan zu seyn; die durch die Ausführung geweckte Imagination wird durch jene Symmetrie, wird durch die vorsetzliche Allegorie, immer aufgehalten, immer beschränkt. Ueber diesen Entwurf hat Spenser selbst einen Brief geschrieben, der sich auch bey der vorhin angeführten Ausgabe durch Hughes befindet. — **Erläuterungsschriften:** Observation the Fairy Queen .... by Thom. Warton, Lond. 1760. 8. 2 B. vermehrt 1762. 8. 2 B. und seine Bemerkungen dagegen in den Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. Erste Sammlung, S. 21. 47 u. f. Auch Hughes hat seiner Ausgabe Bemerkungen über die Feyenköniginn, und ein Glossarium vorgesetzt. Das Leben des Dichters ist, unter andern, im Cibber, B. 1. S. 91 u. f. befindlich; von seinem Genie handelt Duff in den Critic. Observ. on the Writings of the most celebrated original Geniuses in Poetry, Lond. 1770. 8. Sect. IV. S. 197. — Eine Art von Fortsetzung der Fairy Queen, unter dem Titel, Prince Arthur, erschien, Lond. 1779. 12. 2 B. Was, des Verfassers Meynung nach, in den sechs verloren gegangenen Büchern des Spenser sich gefunden hat, ist hier dargestellt,

gestellt, zwar in Prose aber der Spenseri- schen Manier so nahe als möglich, und voll schwärmerischer Erfindungskraft. — Und im J. 1775 erschien Spenser's Fairy Queen attempted in Blank Verse, Canto I. Lond. 4. worin Innhalt und Bilder des Spenser beybehalten, nur die Sprache neu und die Versifikation leicht und angenehm ist; aber meines Wissens ist diese Arbeit nicht fortgesetzt worden.) — Will. Davenant († 1668. Sein Gondibert scheint, vielleicht mit einigem Unrecht, von den Engländern selbst, beynahe ganz vergessen zu seyn. Er ist in gereimten, abwechselnden Jamben, und vierzeiligen Strophen abgefaßt, besteht aus drey Büchern, welche aber das Gedicht nicht zum Ende bringen, und hat gar keine Maschinerien, noch Episoden. Der Held ist ein Lombardischer Fürst; und die Geschichte seiner Verbindung mit der schönen Rhodalinde scheint zum Inhalt des Ganzen bestimmt gewesen zu seyn. An einzeln, glücklichen Ideen fehlt es nicht; aber die Ausführung ist äußerst schwach und schlecht; weithergeholte, erkünstelte Gesinnungen, eine rauhe Versifikation, u. d. m. rechtfertigen zum Theil die Vergessenheit, worin es gerathen ist. Gedruckt findet es sich in den sämmtlichen Werken des Dichters, Lond. 1673. f. und ein Aufsatz darüber ist in J. und A. L. Aikins Miscell. Pieces, Altenb. 1775. 8. befindlich. Das Leben des Dichters ist im Cibber, B. 2. S. 63 u. f. erzählt.) — John Milton († 1674. Paradise lost, in zwölf Büchern, erschien zuerst 1667. 4. in 10 B. und, durch die Theilung des 7ten und 10ten Buches, im J. 1674. 8. in 12 B. und nachher noch einzeln, und mit den übrigen Werken des Dichters, sehr oft, mit Anmerk. von Richardson, Newton, Bentley u. a. m. Es ist, in Rücksicht auf sein dichterisches Verdienst, und seine Eigenheiten, zu bekannt, als daß davon hier etwas zu sagen nöthig wäre. Warton hat, in dem Essay on the Genius and Writings of Pope, B. 2. S. 183 und 414. den Auszug eines italienischen ums J. 1617 von Bat. Andreini geschriebenen geistlichen Drama, dessen Innhalt der Fall Adams ist, bekannt gemacht; und es ist ziemlich wahrscheinlich, daß Milton die Veranlassung zu seinem großen Werke daraus genommen; aber auch wohl nichts, als diese. Der erste Entwurf dazu war auch dramatisch (S. Johnsons Biogr. und critische Nachr. von einigen englischen Dichtern, Th. 2. 72.) Der bekannte Bischof Lauder, in s. Essay on Milton's use and Imitation of the Moderns, machte ihn zu einem eigentlichen gelehrten Diebe, der das Beste aus dem Adam exul des Grotius und der Sarcotis des Masenius ausgeschrieben haben sollte; und Gottsched, der einmahl bestimmt war, Ungereimtheiten zu behaupten, verbreitete diesen Vorwurf auch unter uns. Den Engländer widerlegte vorzüglich Douglas, den Deutschen, Hr. Nicolai, in seiner Untersuchung, ob Milton sein verlornes Paradies aus lat. Schriftstellern ausgeschrieben habe, Halle 1753. 8. Ein anderer englischer Schriftsteller, Peck, hat in seiner Lebensbeschreibung Miltons gar die Quelle des verlornen Paradieses in dem bekannten Roman, Guzmann, finden wollen. Uebersetzt ist es in das Ital. ausser einzeln Gesängen von Magalotti und Ant. Mar. Sabini, von Paolo Rolli, Lond. 1736. 8. Par. 1757. 12. 2 B. In das Französische von St. Maure 1730 in Prose, von Lud. Racine, Par. 1757. 12. 3 B. in Versen, von Beaulton 1780. In das Holländische, von Zante. In das Deutsche, zuerst von E. G. v. B. (Berge) Zerbst 1682. 8. in reimlose, unpoetische und holprichte Jamben; von J. J. Bodmer, Zürich 1732. 8. 1769. 8. in körnichte, aber unharmonische Prose; von F. W. Zachariä, Altona 1760. 4. 2 Th. und in s. W. Br. 1763-1765. 8. 9 B. in sehr matte und schlechte Hexameter. Auch sind lateinische Uebersetzungen davon, durch Wilh. Hoghe und durch Trapp vorhanden. Erläuterungsschriften: von Addison, im Zuschauer, N. 267. 273. 279. 285. 291. 297. 303. 309. 315. 321. deutsch, bey Joh. Jac. Bodmers critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen.. Zürich

Zürich 1740. 8. beyde ziemlich allgemeines Geschwätz enthaltend. Eine französische Schrift von Const. Magni, gegen welche vorzüglich die letztere gerichtet ist, und die ich zwar nicht gesehen, welche aber eine ächt französische Detailcritik, nach der Widerlegung zu urtheilen, enthalten muß. Ein Abschnitt in des Hrn. von Voltaire Essai sur le Poeme epique. Die Vorrede des L. Racine zu seiner franz. Uebers. und ein Aufsatz dagegen in dem Archiv der sch. Critik, Zürich 1768. 8. S. 241. Eine, meines Bedünkens, vortrefliche Zergliederung des Gedichtes in Johnsons Lebensbeschr. des Dichters, B. 2. S. 155. der deutschen Uebers. seiner Biographien. Dieses Leben ist, ausser der eben angezeigten, von Philips 1694, von Toland 1698, von Fenton 1727, von Richardson 1738, von Pirch 1738, von Newton, von Peck 1740 beschrieben worden; auch finden sich Lebensbeschreibungen von ihm im Cibber, B. 2. S. 108. in den Brittischen Biographie, u. a. m. und über sein Genie ein Abschnitt in der Critic. Rem. on the Writings of the most celebrated Original Geniusses in Poetry S. 244 u. f. so wie über seine Versification vortrefliche Bemerkungen im Rambler, N. 86. 88. 90. — The Paradise regain'd in 4 Büchern der Sieg Christi über die Versuchungen in der Wüste, ein Werk des Alters; folglich des Verfassers, und sonst keines Menschen, Lieblingswerk.) — Richard Blackmore († 1729. ist freylich mehr durch die von Dryden, Pope, Swift über ihn ausgeschütteten Spöttereyen, als wie epischer Dichter, bekannt; auch will ich ihn nur in so fern darunter stellen, als er überhaupt epische Gedichte geschrieben hat. Freylich sind sie schwach; und mir dünkt, daß sie durch den guten Vorsatz, sie christlich zu machen, ein ängstliches, beynahe abentheuerliches Ansehen erhalten hätten. Es sind, Prince Arthur, L. 1695. 8. in 10 B. worüber Dennis Remarks, L. 1696. 8. herausgab. King Arthur, L. 1697. 8. 10 B. King Alfred, L. 1723. 8. 12 B. u. a. m. Die Maschinerien sind Schutzengel, und an Wundern fehlt es nicht. Sein Leben findet sich im Cibber, B. 5. S. 177 und in Johns. Biog. Pref. B. 3. S. 65. L. 1783. 8.) — Jam. Thomson († 1748. Ich weiß seiner Britannia, ein Gedicht von ungefähr 300 Versen, worin er die Nation gegen die Spanier ins Feld singen will, und das eigentlich ein Monolog dieser Göttinn ist, nirgends, als hier eine Stelle anzuweisen, ob es gleich mit der Ueberschrift des Artikels, Heldengedicht, sich nicht gänzlich verträgt. Es erschien ums J. 1728. und ist in den spätern Sammlungen seiner Werke befindlich. Sein Castle of Indolence, in 2 Büchern, das in neunzeiligen Stanzen abgefaßt, und von ihm selbst ein allegorisches Gedicht genannt worden ist, muß, aus der vorher angezeigten Ursache, hier auch seinen Platz erhalten. Es gehört, meines Bedünkens, zu seinen besten Arbeiten, zeugt von vieler Einbildungskraft, und füllt sie mit glücklichen Bildern und mahlerischen Beschreibungen. Spenser ist, in Rücksicht auf Sprache und Manier, sein Muster dabey gewesen. Es trat erst kurz vor seinem Tode ans Tageslicht, und steht in seinen Werken, davon verschiedene Ausgaben gemacht worden sind. Sein Leben im Cibber, B. 5. S. 190, in den Johnsonschen Biographien, bey der Ausgabe der englischen Dichter, B. 4. S. 245. der Ausg. von 1783.) — Richard Glover († 1785. Leonidas, Lond. 1737. 8. 9 Bücher, verm. mit drey Büchern, und manchen Verbesserungen, Lond. 1770. 8. 2 B. In das Französische übersetzt, Gen. 1738. besser durch Bertrand, à la Haye 1740. 12. In das Deutsche, durch Hrn. Ebert, in feurige, harmonische Prose, nach der ersten Ausg. im 1ten St. des 1ten B. der vermischten Schriften von den Verf. der Brem. Beyträge, L. 1748. 8. nach der 2ten Hamb. 1778. 8. Bekanntermaßen ist das Gedicht ohn' alle Maschinerie, und die Darstellung vortreflich.) — Will. Wilkie (The Epigoniad, Lond. 1757. 12. 1769. 8. in neun Büchern, die Zerstörung Thebens durch die so genannten Epigonen, in gereimten Versen, der Plan simpel und gut, aber die Ausführung mittelmäßig, und so ganz in der Manier der Alten, daß auch

auch das Wunderbare ihrer Epopee darin herrscht. — Jam. Beattie (The Minstrel, or the Progress of Genius, Lond. 1771-1774. 2 Bücher in Stanzen und Spenserischer Manier, zwar nur gleichsam Geschichte oder Begebenheiten eines Dichters, in so fern er dadurch zum Dichter gebildet wird, aber zu reich an glücklichen Bildern, um nicht hier eine Stelle zu verdienen.) — Roberts (Judah restored . . . in six Books, Lond. 1775. 8. 2 B. Die Wiederherstellung der Juden aus der babylonischen Gefangenschaft, und mehr historisch, als dichterisch, obgleich nicht ohne einzele Schönheiten.) — Hel. Mar. Williams (Peru . . . in six Cantos, L. 1784. 4. Der Fall des Peruanischen Reiches, lebhaft und rührend dargestellt.) — —

Von den epischen Gedichten der Holländer, will ich wenigstens den Friso des W. v. Haren nennen; er erschien im J. 1741. und ist unsern neuern Litteratoren so wenig bekannt, daß, wie Bodmer eine schon in den Neuen Crit. Briefen, Zürich 1749. 8. befindliche Vergleichung zwischen ihm und dem Telemach, von welchem er sich in aller Art, und auch dadurch, daß er in Versen abgefaßt ist, unterscheidet, und dem er nur, in dem Zuschnitt des Ganzen, gleich ist, in seinem Archiv der schweizerischen Critik wieder aufwärmte, verschiedene gestanden, daß sie gar nichts von ihm wüßten. Er erschien zuerst in zwölf Gesängen, hat aber nachher, mit Verwerfung der drey letztern, in zehen gebracht werden sollen. Friso, der Held, von welchem Friesland den Nahmen haben soll, ist indischer Abkunft, wird durch einen an seinem Vater verübten gewaltsamen Tod, aus seinem Vaterlande, zuerst nach Ceylon (Taprobane) getrieben, geht von hier zum Porus, seinem Oheim, um Hülfe bey ihm zu suchen, wird, durch einen Sturm, an die Küste von Carmanien geworfen, wo er sich mit der schönen Atossa verbindet, und bey dem, den Porus schon überwundenen Alexander um Unterstützung fleht, die aber durch eine Verrätherey vereitelt wird, welche den Friso zur Flucht nöthigt, und nach Rom bringt. Auf eine erhaltene Nachricht, daß seine Mutter zu Gades sey, eilt er dorthin, und will mit ihr nach Aegypten zum Ptolomäus, von welchem er sich Beystand verspricht, um in sein väterliches Reich zurück zu kehren; aber ein Sturm treibt sein Schiff in den Ocean — an die Küste von Großbritannien — und endlich nach Friesland, wo er sich niederläßt. Ausser den kriegerischen Thaten, welche Friso in den verschiedenen Landen, wo ihn sein Geschick hintreibt, zu verrichten Gelegenheit hat, geben die verschiedenen Reiche, welche er sieht, zu Darstellung ihrer Sitten und Gebräuche, und seine Liebe zu Atossa, und seine Zusammenkunft mit seiner Mutter, zu rührenden Scenen Anlaß. Das System des Zoroaster liegt, wie natürlich, der Denkart des Helden, und den Dichtungen darin zum Grunde; und eine der, meines Bedünkens, wahrhaft dichterischen Stellen, ist, die in eine Erzählung gebrachte Tradition von der Trennung Englands vom vesten Lande. Der Ocean, unwillig sich, durch einen schmalen Erdstrich in seinem Laufe aufgehalten zu sehen, versammelt die ihm untergeordneten Flußgötter Spaniens und Frankreichs, stellt sie in Schlachtordnung, und stürzt, indem er seine Fluten hoch in die Luft empor hebt, über die Erdzunge her; die erschütterten Berge fliehen vor ihm dahin, er reißt Felsen von ihren tiefsten Wurzeln los, und seine Völker reiben sie auf, und verwandeln sie in Staub. — Ein weitläuftigerer Auszug daraus findet sich in des Clement Cinq Années litterer. B. 1. Brief 58 und 59. S. 328. Berl. Ausg. von 1756. Auch sagt Bodmer in den Neuen Crit. Br. 27. S. 211. Aufl. von 1763. etwas darüber. — Adrian von der Vliet († In seinen Werken, Rotterd. 1779. 8. 2 B. findet sich ein Gedicht: die Spanier in Rotterdam.) — Germanikus, ein episches Gedicht, in 16 Gesängen, erschien 1780. und ist von einem Frauenzimmer. — —

Auch die Schweden haben, in neuern Zeiten, einige epische Gedichte erhalten, welche einige Aufmerksamkeit verdienen. Vor einigen Jahren erschien ein Gustav Wasa,

Wasa, — und Stockholm 1785. 8. ein episches Gedicht in zwölf Gesängen, das den Zug Karls des 10ten über den Belt zum Innhalte hat. — —

Epische Gedichte von deutschen Schriftstellern: Unsere frühern, allenfalls hierher gehörigen Werke, sind, wenn nicht ganz wörtlich, doch dem Innhalte, und den wesentlichen einzeln Ideen nach, aus französischen Dichtereyen dieser Art gezogen. Das älteste der übrig gebliebenen, von deren Daseyn wir Gewißheit haben, ist ein Fragment von einem Gedicht auf Karl den Großen, das Schilter, im 2ten Th. seines Thes. herausgegeben hat. — Heinrich von Veldeck (1180. 1) Die Eneidt, aus dem Französischen des Chret. de Troyes, aus 13330 Versen bestehend; abgedruckt in der zweyten Lieferung der von Hrn. Chr. Heinr. Müller veranstalteten Samml. unserer alterer Dichter, Berl. 1783. 4. nach einer dazu, von dem Hrn. D. Anton hergegebenen Handschrift. **Erläuterungsschriften**: De antiquissima Aeneïd. Versione, ein Progr. von Gottsched, Leipz. 1745. 4. S. auch dessen Büchersaal, B. 2. S. 78. und auch deutsches Museum, vom J. 1776. 2) Herzog Ernst aus Beyern; in Handschrift auf der Gothaischen Bibliothek.) — Hartmann von der Aue oder Ouvve (1200. Twein, ober Ybein und Landine, in Handschrift auf der Großherzogl. Bibliothek zu Florenz, und in der Stadtbibliothek zu Zürich. Hr. Michaeler hat in s. Tabul. parall. antiquiss. ling. Teut. dial. Th. 2. S. 274. ein Stück davon abdrucken lassen, und Bodmer Plan und Innhalt seinen Altenglischen Balladen, Zürich 1780. 8. S. 181 beygefügt.) — Ulrich von Zachichoven (Roman vom Lancelot du Lac; handschriftlich in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien; eine Nachricht davon im 8ten B. der Unterhaltungen.) — Albr. von Halberstadt (Tschionadulander, oder von Titurell den Pflegern und Herren des Graals; gedruckt 1477. f. handschriftlich zu Dresden und Hannover.) — Wolfram von Eschenbach (1207. 1) Der Trojanische Krieg; handschriftlich in dem Kloster Gottwich in St. Gallen und zu Berlin. S. übrigens den 8ten B. der Unterh.; in Prosa aufgelößt ist es auf der Bibliothek zu Wien. 2) Geschichte Alexander des Großen, Handschrift zu Wolfenbüttel, und, wie mir dünkt, auch zu Dresden. 3) Parcival, gedruckt 1477. f. und in der 3ten Lief. S. 1 u. f. von Hrn. Müllers Sammlung unserer frühern Dichter, Berl. 1784. 4. Hr. Bodmer gab Zürich 1753. 4. Parcival ein Gedicht in Wolframs von Eschilbach Denkart heraus. 4) Der Markgraf von Narbonne, herausgegeben als der 2te Th. Wilhelm des Heiligen von Hrn. Casparson, Cassel 1784. 4. handschriftlich zu Wolfenbüttel, und zu Cassel und an a. O. m. 5) Auch wird noch die Geschichte Wolf Dietrichs im Heldenbuche ihm zugeschrieben. In Prosa aufgelößt, erschien das letztere unter dem Titel: Von dem allerkühnsten Weigande, Hrn. Dietrich von Bern, vnd Hildebrande seinem getreuen Meister, wie sie wider den Riesen Siegenet haben gestritten ... Leipz. 1613. 8. mit Holzschnitten. Ueber Albrecht von Halberstadt und Wolfr. von Eschenbach s. Gottscheds Program de rarioribus Bibl. Paul. Cod. Lips. 1746. 4.) — Heinr. von Ofterdingen (Verf. oder vielleicht nur Sammler, des, in Rücksicht auf Sprache so verstümmelt herausgegebenen Heldenbuches, Hagenau 1509. f. Frankf. 1560. 1590. 4. Abschriftlich ist es zu Strasburg. S. übrigens Chr. Gottfr. Grabeners sechs lat. Abhandlungen darüber, Dresden 1726. 4. Gottscheds Program, de temporibus Teutonic. Vat. myth. Lips. 1752. Eine deutsche Abhandlung von Grabener in Sig. J. Baumgartens Nachr. von merkwürdigen Büchern, Halle 1753. und Fr. Gottl. Freytags Abhandlung in dem 2ten B. der Act. Acad. Mog. scient. util.) — Bieterolf. (Das, in der vorhergehenden Sammlung befindliche Gedicht von Dietrich von Berne soll ihn zum Verfasser haben.) — Ulrich von Thürheim (1) der Markgraf von Oranse oder Oranien, 2) und der starke Rennwart, welche mit dem vorhin angeführten Markgrafen von Narbonne nur ein Ganzes ausmachen, das, wie gedacht, Hr. Casparson

herausgeben wollen, und wovon der Markgraf von Oranse, unter der Aufschrift, Wilhelm der Heilige von Oranse, Cassel 1781. 4. erschienen ist. Siehe übrigens Hrn. Casparsons Ankündigung eines deutschen epischen Gedichtes ... Cassel 1780. 8.) — Wirich von Grafenberg (Wigolais; handschriftlich zu Bremen; ein paar einzele Stellen finden sich in Spangenbergs Adelsspiegel, Th. 1. S. 327. In Prosa, im J. 1472. aufgelößt ist er zu Frankfurt 1564 gedruckt und in den 2ten B. der Bibl. der Romane, Berl. 1778. 8. eingerückt worden.) — Ruprecht von Orbent (unter seinem Nahmen geht der Roman von Flora und Blanschiflur, der auf der Bibl. zu Berlin handschriftl. befindlich ist.) — Reinboth aus Doren (Roman von dem Heil. Georg, den Hr. Mörser in Osnabrück besitzet, und in Gottscheds Büchersaale, B. 8. S. 365. ausführlich beschrieben worden ist.) — Meister Gottfr. von Strasburg, und Heinr. v. Vridebern (Tristrand und Isalde, oder Ysotte, in zwey Theilen, wovon der letzte zu Zürich, und das Ganze zu Florenz handschriftlich sich findet. Auch ist ein Gedicht ähnlichen Innhaltes zu München, und in Prosa aufgelößt ist eines zu Augsburg 1498. f. gedruckt.) — Georg v. Erlebach (Ein episches Gedicht auf den Herzog Friedrich in Schwaben, handschriftlich zu Wolfenbüttel.) — Eilhard oder Endilhard von Hochbergen (Einen Roman von Tristant, handschriftlich zu Wien und zu Dresden.) — Meister Conrad von Würzburg (Von seinen zahlreichen Gedichten gehören hierher 1) der Trojanische Krieg, handschriftl. zu Strasburg; 2) Gedicht von Engelhard und Engeldrud, handschriftlich zu Wolfenbüttel; modernisirt zu Frankf. a. M. 1573. 8. gedruckt; 3) die Nibelungen, nebst Chriemhilden Rache und Klage, wovon Bodmer die beyden letzten, Zürich 1754. 4. und die Hr. Müller sämmtlich in der 1ten Liefer. s. Samml. Berl. 1782. 4. herausgab.) — Rudolph der Schreiber (Wilhelm von Brabant, handschriftlich zu Cassel.) — Stricker (Ein Roman von Carl dem Großen, gedruckt im 2ten Th. von Schilters Thesaurus, und handschriftlich zu Dresden, Wien, Gotha, Strasburg u. a. a. O. m. Uebrigens ist, unter dem Titel: Ein schon lustig Geschicht, wie Kayser Carl der groß vier Gebrüder, Herzog Aymont von Dordens Süne, umb das der elteste unter jenen, Reynhardt genannt, dem Kayser seiner Neven eynen mit einem Schachbret erschlug, 16 Jahr lank bekriegt, ein Roman von diesem Kaiser, zu Simmern 1535. f. gedruckt worden.) — Johann (1300. der Cruziger, ein Gedicht von dem Leiden Christi, also eine Art Messiade, handschriftlich zu Wien.) — Joh. v. Würzburg (1314. Ein Gedicht von dem Herzog Wilh. von Oesterreich, handschriftl. zu Gotha.) — Peter v. Urach (die Thaten des Ritter Irwinn, handschriftl. auf der Bibl. zu Bützow. S. die Rostocker gemeinnützigen Aufsätze aus den Wissenschaften, f. Januar 1773.) — Von Ungenannten, oder Unbekannten: König Artus und die Tafelrunde, handschr. im Vatikan, in München, in Hamburg, in Leipzig. — Gawyn, soll handschriftl. in Bremen seyn. — Wittich von dem Jordan, handschr. in Gotha. — Ein Gedicht von Herzog Leopold von Oesterreich, dessen Schilter im Glossario S. 561 gedenkt.) — Ein Heldengedicht auf den Ritter Ulrich von Lichtenstein, handschriftl. in München. — Barlaam und Josaphat von dem guten Gerhard, handschriftlich zu Hohenems und zu Nürnberg in der Raimund-Kraftischen Bibliothek. Stellen aus dem letztern finden sich in Bodmers Chriemhilden Rache, S. 251 u. f. — Ein Gedicht auf Reinfried, Herzog von Braunschweig, handschriftl. zu Gotha. — Heldengedicht auf den Landgraf Ludwig in Thüringen, handschr. zu Wien. S. Gottscheds Büchersaal Th. 10. S. 264. uns den 8ten B. der Unterhaltungen. Ein paar Stellen daraus finden sich in Mart. Ranges Pomerania diplom. S. 225. — Auch führt Hr. Bodmer in s. Litter. Denkmahlen noch einen andern, als den, von Striker abgefaßten Karl, Pipins Sohn, an, der in der Bibl. der Abtey St. Gallen befindlich seyn soll. — Diese Gedichte reichen ungefähr bis in den Anfang des 14ten Jahr-

Jahrhunderts; die in die Hände elender Meistersänger gefallene Poesie scheint nun, lange Zeiten hindurch, nicht einmahl zu dem Vorsatze, Heldenthaten besingen zu wollen, sich empor gehoben zu haben. Was, indessen, in dem nächstfolgenden Zeitpunkte, von dieser Art, erschien, ist nicht mehr werth; nur des Zusammenhanges wegen nehme ich es mit. — Hermann von Sachsenheym (1453. Eine kurzweilige Geschicht, so etwann Hr. v. Sachsenheim, Ritter, in seiner Jugend Abentheuerlicher Handlung halber begegnet, welche er nachmals beschrieben, und die **Mörin** genennet. Allen so sich der Ritterschaft understehen zur Warnung zu lesen, in Druck gefertigt, Frankf. . . . ferner Worms 1538. Ein Auszug daraus im 7ten Theil der Biblioth. der Romane.) — Melchior Pfintzing († 1535. Die geuerlicheiten vnd einstheils der Geschichten des loblichen streytparen vnd hochberümbden Helds vnd Ritters Herr Tewrdannckhs . . . Nürnb. 1517. f. mit 118, vorgeblich von Schäfelinn von Nordlingen verfertigten Holzschnitten, besteht aus 117 Kap. oder Abschnitten, und ist größtentheils in vierfüßigen Jamben, zuweilen mit Trochäen untermischt, und in willkührlich abwechselnden, männlichen und weiblichen Reimen abgefaßt. Innhalt und Werth des Buches sind bekannt. Es ist nachher noch oft, überhaupt achtmal, und unter andern, Frkft. 1553. f. mit vermeintlichen Verbesserungen und mit Zusätzen von Burcard Waldis, zuletzt, Ulm 1679. f. gedruckt. **Erläuterungsschriften:** Disquisitio de inclyto libro poetico Theuerdank . . . Auct. I. D. Köler, Alt. 1714. 4. vergl. mit dem sechsten Stück der Gottschedschen Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache . . . Leipz. 1733. 8. S. 1 u. f. S. auch Joh. Gottl. Böhmens Differt. de favore Maximiliani I. Imp. in Poesin, Lipf. 1756. 4.) — Wolfg. Helmh. v. Hohberg (die unvergnügte Proserpina, Regensb. 1661. 8. der Habspurgische Ottobert, Frkft. 1664. 8. besteht aus 3 Theilen, deren jeder 12 Bücher enthält. S. übrigens das achte Stück der Gottsched. Beytr. zur crit. Hist. der deutschen Sprache, Leipz. 1734. 8. S. 1 u. f.) — Christian Heinr. Postel (der große Wittekind, Hamb. 1724. 8.) — Christian Otto, Freyh. von Schönach (Herrmann, oder das befreyte Deutschland . . . Leipz. 1751. 4. 1753. 8. Heinrich der Vogler, oder die gedämpften Hunnen, Versuch eines Heldengedichtes von dem Verf. des Herrmanns, Berl. 1757. 4.) — Ewald von Kleist († 1759. Cissides und Paches, 3 Gesänge, in der Samml. s. W. Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th. französ. in der Choix de poes. all. par Mr. Huber, Par. 1766. 12. Leben des Verf. unter der Aufschr. Ehrengedächtniß, Berlin 1760. 4. von Hrn. Nicolai, und in dem 1ten Theil der Biographie der Dichter, von Hrn. Ch. H. Schmid.) — Fried. Wilh. Zachariä († 1777. Ausser den Fragmenten „die Schöpfung der Hölle," und, „die Unterwerfung gefallener Engel," Altenb. 1761. 8. worüber der 184 Litterbr. vortrefliche Bemerkung enthält, das Fragment „Cortes, Braunschw. 1766." welches von den versprochenen 24 Gesängen, deren Innhalt in seinen hinterlassenen Schriften, Braunschw. 1781. 8. zu finden ist, nur vier enthält. S. darüber N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 3. S. 77 u. f. Nachrichten von seinem Leben sind seinen angeführten, nachgelassenen Schriften vorgesetzt. Ueber seine komische Epopeen s. den Art. Scherzhaft.) — Joh. Jac. Bodmer († 1783. 1) Noah, Zürich 1752. 4. Berl. 1760. 8. m. K. Zürich 1773. 8. Basel 1781. 8. immer mit Verbesserungen und Veränderungen, in der letzten Ausgabe sehr incorrect. Uebersetzt in das Englische durch Collyer, L. 1758. 8. Gedanken von dem vorzüglichen Werthe derselben, ließ Hr. Sulzer, Berlin 1758. drucken, nachdem Hr. Wieland schon vorher eine Abhandlung von den Schönheiten desselben, Zürich 1754. 8. geschrieben hatte. 2) Jacob und Joseph, schon Zür. 1751. 4. erschienen, vier Gesänge. 3) Jacob und Rahel, Zür. 1752. 4. 2 Gesänge. 4) Dina und Sichem, Zür. 1752. 4. 5) Joseph und Zulika, Zür. 1753. 4. zwey Gesänge. 6) Die Sündflut, Zür. 1753. 4. 5 Gesänge. 7) Die gefallene Zilla, Zür. 1753. 4. 3 Ges.

8) Ja-

8) Jacobs Wiederkunft von Haran, ein Gesang. 9) Kolombona. 10) Die Rache der Schwester, vier Gesänge. 11) Ynkle und Yariko. 12. Monime. Diese letztern eilfe, nebst dem vorhin schon angeführten Parcival, erschienen, mit etwas veränderten Titel und Stellen, unter der Aufschrift: Kalliope, Zürich 1767. 8. 2 B. 13) Wilhelm von Oransen, Zür. 1774. 8. zwey Gesänge. 14) Das Begräbniß und die Auferstehung des Messias, Frankfurt und Leipz. 1775 8. 15) Hildebald und Wibrade. 16) Makarie, Sigarie, Adelbert, drey epische Gedichte, Zür. 1778. 8. — Das Leben des Hrn. Bodmer findet sich ausführlich erzählt, in dem Schweizerischen Museum. Auch hat Joh. Jac. Hottinger ein Acroama de Ioh. Iac. Bodmero, Tur. 1783. 8. und Leonh. Mäster einen Aufsatz über ihn, Zürich 1783. 8. drucken lassen.) — C. N. Naumann († Nimrod, ein (jetzt kaum mehr, dem Nahmen nach, bekanntes) Heldengedicht) 1753. 8. — Sal. Geßner (der Tod Abels, in 5 Ges. Zür. 1758. 8. und nachher in den Samml. seiner Werke, Zür. 1763. 1765. 1770. 8. 4 B. Ital. durch Cesalonio; französ. durch Hrn. Huber, Par. 1761. 8. und durch Aubert in ein Drama verwandelt, Par. 1766. 12. Engl. durch Newcombe, Lond. 1764. 8. in Versen; es ist aber auch noch eine frühere prosaische da; Dänisch, von Msl. Biehl, Coppenh. 1760. 8.) — Fried. Gottl. Klopstock (Messias, 20 Ges. zuerst zwey Gesänge in dem 4ten B. der Bremischen Beyträge; dann die ersten fünfe, Halle 1751. 8. 10 Gesänge, Coppenh. 1755. 4. Halle 1756. 8. der eilfte bis 15ten Ges. Coppenhagen 1768. 4. Halle 1769. 8. der 16te bis 20ten Gesang, Halle 1773. 8. verb. Ausg. 1781. 4. 2. B. Uebersetzt, ausser einzeln Stücken in das Lateinische, in das Ital. durch Giac. Zigno, Vic. 1776. 8. verb. ebend. 1782. 8. 2 B. in Versen, aber nur bis jetzt 10 Gesänge. In das Französ. durch Antelmy, Junker u. a. Par. 1769 - 1762. 12. 4 B. in sehr freye Prose. In das Engl. durch Colloer, Lond. 1765 - 1771. 8. 4 Th. in elende Prose. Schriften darüber: Beurtheilung des Heldengedichtes, der Messias, 2 St. Halle 1749 - 1752. 8. von G. Fried. Meyer, machte zuerst aufmerksam auf die damahls gedruckten Gesänge (obgleich die Schweizer vorher schon in den Crit. Briefen ihm volle Gerechtigkeit hatten wiederfahren lassen) und war gleichsam das Signal zu enthusiastischer Bewunderung, und höchst schaalem Tadel. Man warf, einerseits, so gar den Geistlichen vor, daß sie von der Kanzel den Verfasser den göttlichen Klopstock genannt hätten, und anderer Seits schrieben Gottsched und Consorten pöbelhafte Satiren dagegen; und verschiedene Theologen waren mit der Theologie des Verfassers unzufrieden, oder glaubten die Religion durch das Gedicht entweiht. Es ist hier der Raum nicht, die ganze Geschichte des Gedichtes zu erzählen, und es lohnt der Mühe nicht, die verschiedenen, dagegen geschriebenen, mir bekannten Schriften anzuführen; ich schränke mich auf „die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch 1754. 8. ein, welche aber eben so sehr, und mehr gegen Bodmer und Haller, als gegen Klopstock gerichtet ist. — Zu den eigentlichen critischen Schriften über den Messias gehören: Gedanken von der Erdichtung in christlichen Epopeen, im 3ten B. der verm. Schriften von den Verfassern der Brem. Beyträge. — In Lessings kleinen Schriften, der 7te bis 11te Brief, im 4ten Th. seiner verm. Schriften, Berl. 1785. 8. S. 29 u. f. — In der 2ten Samml. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur, Rig. 1767. 8. das Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen, S. 243. — Eine (sehr mittelmäßige) Abhandlung in dem 1 u. 2ten B. der Bibliothek der Phil. und der Litteratur, Frankf. 1775. 8. — Die vortrefliche Recension des 3ten Theils des Messias in dem 18ten B. der Allgem. Bibliothek. — Klopstock in Fragmenten und Briefen von Tellow an Elisa, Hamb. 1776 - 1777. 8. 2 Th. umgearbeitet und verm. unter dem (poßierlichen) Titel: C. F. Klopstock, Er und über ihn, Dessau 1780 - 1783. 8. 3 Th. — Auch kann man noch zu den Erläuterungsschriften

schriften die vor dem 5ten bis 10ten Ges. des Messias befindliche Abhandlung des Hrn. K. über die heil. Poesie rechnen.) — Chr. Mart. Wieland (1) die Prüfung Abrahams, 3 Ges. Zürich 1753. 4. und in der Sammlung seiner frühern poet. Schriften, ebend. 1762 und 1770 8. 3 Th. in Hexametern; franz. in dem Choix de Poes. allem. und engl. Lond. 1764. 8. 2) Cyrus, ein Fragment in 5 Ges. Zür. 1759. 8. und nachher in der vorgedachten Samml. 3) Idris und Zenide, Leipz. 1768. 8. 5 Ges. in Octaven. 4) Der neue Amadis, Leipz. 1771. 8. 2 Th. 18 Ges. in ungleichen Versen. Das Eigenthümliche dieses, so wie mehrerer Wielandischen Producte, ist die Darstellung gegenwärtiger Sitten, unter der Hülle, bald so genannter romantischer Begebenheiten, bald von Vorfällen des Alterthumes: eine Eigenthümlichkeit, wodurch, auch die Schönheit der Ausführung abgerechnet, der Leser eben so angenehm, als lehrreich unterhalten wird, welche den Dichter von allem Vorwurfe der eigentlichen Nachahmung freymacht, und die nur durch den wahrhaft denkenden Dichter seinen Werken gegeben werden kann. 5) Liebe um Liebe, acht Gesänge, im Merkur vom J. 1766. in der Sammlung seiner Neuesten Gedichte, Weimar 1776 u. f. 8. und in seinen auserlesenen Gedichten, Leipz. 1784 u. f. 8. 6) Oberon, in vierzehn Gesängen, Weimar 1780. 8. und auch in seinen auserlesenen Gedichten. 7) Clelia und Sinibald, Weimar 1784. 8. — Ludwig Heinr. Nicolai (1) Richard und Melisse. 2) Galwine, in 6 Gesängen. 3) Alcinens Insel, in 2 Büchern. 4) Gryphon und Orille in 2 Büchern. 5) Zerbin und Bella, in 5 Gesängen. 6) Morganens Grotte, in 4 Büchern, in seinen verm. Gedichten, Berl. 1778 = 1780. 8. 5 Theile. 7) Reinhold und Angelika, eine Rittergeschichte, 12 Gesänge, Berl. 1781 = 1783. 8. 3 Th.) — Weidmann (bey dem Vorsatze, den Zustand der Litteratur überhaupt darzustellen, muß ich hier noch ein, nicht vor sehr langer Zeit, in Wien erschienenes Heldengedicht: Karls Sieg (bey Mühlberg) in 10 Ges. mit einer Abhandlung von der Epopee, Wien 1775. 8. 2 Th. anführen, ob es gleich aus dem Zeitalter der Schönaiche zu seyn scheinet. — Auch gehöret, aus eben diesem Grunde, noch hierher. der Raub des Königs Stanislai Augusti, in 4 Gesängen, von einem Grenadier der Littauischen Garde, Warsch. 1772. 4. — — Wenn übrigens verschiedene der, in diesen Zusätzen angeführten epischen Gedichte nicht ganz mit dem, was in dem Artikel selbst von dem Heldengedichte gesagt worden, ist, sich vertragen: so liegt die Schuld davon an dem, meines Bedünkens, etwas zu kurz gefaßten Begriffe des Hrn. V. von dem epischen Gedichte überhaupt. Jene Gedichte waren einmahl da; und es sind denn auch wirkliche epische Gedichte. — — Die eigentlichen komischen Heldengedichte werden bey dem Art. Scherzhaft sich angezeigt finden.

Helldunkel.

(Mahlerey.)

Dieses ist ein neues Kunstwort, das ein einsichtsvoller Kunstrichter *) gebraucht hat, um das auszudrüken, was in der französischen Sprache, durch eine ähnliche Zusammensetzung zweyer einander entgegenstehender Begriffe, clair-obscur genennt wird. Die Sache selbst, die dadurch ausgedrükt wird, bestimmt der Erfinder des Worts genau durch diese Bemerkung, daß Licht und Schatten, helle und dunkele Farben für das einstimmige Ganze **) sich wechselsweise erhöhen oder mäßigen. Dieses will sagen, daß die Haltung und Harmonie des Gemähldes nicht allemal blos von genauer Beobachtung des Lichts und Schattens abhänge, sondern daß bisweilen die Stärke des Lichts durch dunkele Localfarben geschwächt, und Schatten durch hellere klar gemacht werden müssen.

Dem=

*) der Hr. von Hagedorn.
**) Betrachtung über die Mahlerey, S. 653.

Demnach beruhet die vollkommene Behandlung des Helldunkeln, welche einen wichtigen Theil der Farbengebung ausmacht, auf der Geschiklichkeit Lichter und Schatten, da wo es nöthig ist, durch dunkele oder hellere Localfarben zu stärken, oder zu schwächen. Bey gleich starkem Lichte scheint eine helle Farbe immer mehr Licht zu haben, als eine dunkele, und in gleich dunkeln Schatten wird die helle Farbe weniger verfinstert, als die dunkele. Daraus läßt sich leicht abnehmen, wie der Mahler, wenn er Licht und Schatten nach Maaßgebung der Beleuchtung auf das genaueste beobachtet hat, den im völligen Schatten liegenden Gegenständen durch hellere Localfarben aufhelfen, und wie er die im stärksten Lichte stehenden, durch dunklere Farben dämpfen könne, wo er es zur besten Haltung und Harmonie für nöthig hält. Wo man nach der Natur der Beleuchtung kein Licht hinbringen kann, und es dennoch für nöthig hält, da thun helle Localfarben den Dienst, und so die dunkelen im vollen Lichte. Darum muß man nicht, wie so oft geschieht, das Helle und Dunkele, das von den eigenthümlichen Farben abhängt, mit dem Licht und Schatten verwechseln, obgleich beyde einerley Würkung thun können.*) Der Mahler muß sich nicht begnügen, die Harmonie und Haltung blos in der verschiedenen Beleuchtung zu studiren, wiewol sie größtentheils von ihr abhangen;**) sondern, bey einerley Beleuchtung, die durch abgeänderte Localfarben entstehenden Veränderungen in der Haltung beobachten. Wer diesen Theil der Kunst vollkommen studiren wollte, könnte sich die Sache dadurch erleichtern, daß er für eine Anzahl kleinerer Figuren, oder Gliedermänner, eine hinlängliche Anzahl Gewänder von verschiedenen Farben hätte, und bey einerley Anordnung und Beleuchtung seiner Gruppen, die Farben der Gewänder verschiedentlich abänderte.

*) S. eigenthümliche Farbe.

**) S. Beleuchtung.

Wir wollen damit gar nicht sagen, daß der Mahler jedesmal, wenn er in der Arbeit begriffen ist, auf diese ängstliche und mechanische Weise das beste aussuchen soll. Denn dergleichen Veranstaltungen können gar leicht das Feuer der Einbildungskraft, ohne welches kein Werk gut wird, dämpfen; wir schlagen dieses blos zum Studiren vor, und müssen auch hier, wie schon bey so vielen andern Gelegenheiten geschehen ist, dem Mahler das Beyspiel des Leonhardo da Vinci vorhalten, dem nichts zu subtil noch zu mühsam war, was immer Gelegenheit geben konnte, die Kunst mit neuen Beobachtungen zu bereichern. Während der Arbeit muß der Künstler sich blos auf sein Genie verlassen; aber zum Studiren gehört Fleiß, Veranstaltung, forschendes Nachdenken, Maaß und Gewicht; weil dadurch dem Genie die nöthigen Begriffe, auf die es sich bey der Ausführung stützet, herbeygeschafft werden.

Seltsam, aber vollkommen richtig, ist die Beobachtung des oben erwähnten Kunstrichters, daß selbst der Kupferstecher, der doch zur Haltung und Harmonie nichts, als Licht und Schatten zu haben scheinet, aus dem Helldunkeln Vortheile ziehen könne. Er hat angemerket, daß die Kupferstecher, die unter der Aufsicht des Rubens gearbeitet, dieses zuerst erreicht haben,*) und daß mit diesen Meisterstücken des Grabstichels ein neuer Zeitraum der Kunst anfange. Gegenwärtig scheinet es bisweilen, daß der Grabstichel in der Kunst des Helldunkeln sich mit dem Pinsel selbst in einen Wettstreit einzulassen getraue.

*) S. Hagedorns Anmerkungen S. 651.

traue. Die Mittel, wie der Grabstichel durch die Verschiedenheit der Behandlung, die hellen und dunkeln, strengen und sanften Localfarben ausdrükt, verdieneten wol von den Meistern der Kunst besonders entwikelt zu werden; denn der feineste Kenner oder Kunstrichter wird, durch das bloße Studiren der besten Werke, sie niemal deutlich genug entdeken.

Heroide.

(Dichtkunst.)

Ein kleines affektvolles Gedicht im Tone der Elegie und in Form eines Schreibens an eine Person, gegen welche man, ohne alle Zurükhaltung ein gerührtes Herz ausschüttet. Man hat diese Dichtungsart dem Ovidius zu danken, der ohne Zweifel, wegen der bewundrungswürdigen Leichtigkeit, die er hatte, jede sanfte Empfindung durch einen Strohm verschiedener Aeußerungen zu schildern, auf den Einfall gekommen ist, den berühmtesten Personen aus den heroischen oder Heldenzeiten Schreiben anzudichten, die mit verliebten Klagen angefüllt sind. Die Penelope schreibet an ihren Ulysses, und giebt ihm ihr zärtliches Verlangen nach seiner Zurükkunft, ihre ängstliche Besorgniß wegen seines langen Ausbleibens, und was sie von ihren Freyern auszustehen hat, mit voller Rührung zu erkennen.

„Es ist kein geringes Verdienst an dem Ovidius, (sagt ein sehr scharfsinniger englischer Kunstrichter) *) daß er die schöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charakteren Briefe zu schreiben. Es ist eine große Verbesserung der griechischen Elegie, über welche die dramatische Natur jener Schreibart einen ungemeinen Vorzug erhielt. Eigentlich ist die Elegie nichts, als ein affektvolles Selbstgespräch, worin das Herz der Betrübniß und den Rührungen, davon es erfüllt ist, Luft schaffet: wird dieses Gespräch aber an eine bestimmte (wir setzen hinzu, an eine aus der Geschichte bekannte und berühmte) Person gerichtet, so erhält es einen gewissen Grad der Schiklichkeit, (des Interesse,) daran es auch dem, aufs beste ausgeführten Selbstgespräch in einem Trauerspiel, allezeit fehlen muß. Unsre Ungeduld bey einem drükenden Schmerz, oder bey einer Gemüthsunruh, (auch bey einer von Zärtlichkeit herrührenden Freude,) macht es sehr natürlich, daß man sich gegen diejenigen Personen voll Affekt beschweret, von denen man glaubt, daß sie uns solche Unruhen verursachet haben (oder daß man seine innige Freude, mit denen, die man liebt, zu theilen sucht). Man beweist aber hiebey vornehmlich seine scharfsinnige Beurtheilungskraft, wenn man die vorhabende Klage (oder Ausgießung der Empfindung) gerade mit einem solchen Zeitpunkt eröffnet, welcher zu den zärtlichsten Empfindungen und zu den plötzlichsten und lebhaftesten Ausbrüchen der Leidenschaft Gelegenheit giebt.“

Wir haben diese etwas lange Stelle, mit Einschaltung einiger Begriffe, hier ganz hergesetzt, weil darin der eigentliche Gesichtspunkt, aus welchem man diese Dichtungsart beurtheilen muß, sehr genau bestimmt wird. Es ist eine Hauptsache, daß der Dichter Personen wähle, die uns aus der Geschichte hinlänglich bekannt sind, und für die wir uns interessiren, und daß er sie in ganz interessante Umstände setze. Durch das erstere gewinnt er den Vortheil, daß

*) Versuche über Popens Genie und Schriften, VI. Abschnitt. Eine Uebersetzung dieser vortrefflichen Schrift ist in dem VI. Theile der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, zu finden.

daß er die wichtigsten Umstände über ihre Geschichte blos anzeigen, und schon durch kleine Winke die Vorstellungen auf die Dinge lenken kann, die man nothwendig wissen muß, um alles recht zu fühlen; und durch das andere gewinnt er zum voraus unsre ganze Aufmerksamkeit. Es ist unstreitig eine der vergnügtesten und anmuthsvollesten Gemüthsbeschäfftigungen, sich bekannte und interessante Personen in Umständen vorzustellen, die das Innerste ihres Herzens durch mancherley Vorstellungen aufrühren. Und welche Gelegenheit, uns Empfindung zu lehren, und die Bewegungen unsers eigenen Herzens zu lenken und zu berichtigen, könnte besser seyn, als die diese Dichtungsart anbietet? Sie ist nicht nur einer ungemein viel größern Mannigfaltigkeit, sondern auch einer sehr viel vollkommneren Bearbeitung fähig, als der Erfinder darin angebracht hat. Die Heroiden des Ovidius sind blos verliebt, und zu sehr in einerley Ton und Charakter, und er hat, nach seiner gewöhnlichen Art, auch da zu viel gespielt. Unter den Neuern haben die Engländer diese Dichtungsart wieder aufgebracht, und Pope hat in seiner Heroide, Heloise an Abelard, ein so vollkommenes und so reizendes Muster dieser Gattung gegeben, daß es einen allgemeinen Geschmak an solchen Gedichten hätte hervorbringen sollen.

Seit kurzem haben sich einige französische Dichter so sehr in diese Dichtungsart verliebet, daß man bereits eine große Menge französischer Heroiden sieht, und leicht vorzusehen ist, daß in kurzem ein Mißbrauch davon werde gemacht werden. Die Deutschen scheinet diese Gattung weniger gerührt zu haben; wir haben nur einige schwülstige Versuche hierin.*) Doch kann man einigermaßen Wielands Briefe der Verstorbenen hieher rechnen. Also ist hier noch Ruhm zu erwerben.

*) Hofmanswaldaus Heldenbriefe.

* *

Ein (sehr flüchtiger) Versuch findet sich in den Melanges litteraires . . . par Mr. de la Harpe, Par. 1765. 12. S. 67. und auch in den Samml. seiner Werke, Par. 1779 u. f. 8. 6 B. — Dorat gedenkt, in seiner Apologie de l'Heroide Oeuvr. Par. 1769. 12. B. 1. S. 95. einer Lettre à Mr. D. (Diderot) die sich vor der Lettre d'Ovide à Julie des Pezay, Par. 1767. 8. findet, worin diese Dichtart sehr scharf geprüft, und tief herabgesetzt worden zu seyn scheint, und wogegen er sie nicht eben glücklich vertheidigt. — Auch hat er, ebend. S. 75. in einem Briefe an eine Dame noch etwas über die Theorie dieser Dichtart gesagt. — In der 3ten Samml. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur S. 240. N. wird etwas darüber gesagt, das mit N. Bibl. der schönen Wiss. B. 5. S. 123 zu vergleichen ist. — In den Briefen zur Bildung des Geschmackes handelt im 3ten Theile der 14te (in der neuen Auflage der 16te) Brief von der Natur und Geschichte der Heroide. — In Hrn. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissensch. S. 150 u. f. — —

Gedichte dieser Art sind geschrieben worden, unter den Römern, vom Ovidius (Heroides, 21 an der Zahl, obgleich, höchst wahrscheinlich, nicht alle von ihm, in seinen Werken, deren beste Ausgaben, unter andern, bey dem Artikel Elegie, S. 41. a. angeführt worden sind. Uebersetzt sind sie, in das Italienische, ausser den Uebersetzungen einzeler Heroiden, überhaupt eilfmahl, und darunter einmahl in Prosa; zuerst von Dom. Monticcielli († 1366) Bresse 1491. 4. in Octaven; zuletzt von Marc. Aurel. Soranzo, Vened. 1757. 8. aber nur zwölfe, in eigentlichen Alexandrinern, welche, von ihrem Einführer in die italienische Sprache, Pet. Jac. Martelli, von den Italienern Martellianische Verse genannt werden. Die, von Remigio Fiorentino, Ven. 1555. 8. in

in reimfr. Versen; ist am öftersten, zuletzt Par. 1762. 4. gedruckt. In das Spanische, mit den sämmtlichen Werken des Ovid, durch Diego Suarez de Figueroa, Mad. 1727 : 1738. 4. 12 B. in Prosa. In das Französische: Uebersetzungen und Nachahmungen einzeler Heroiden abgerechnet, vollständig siebenmahl; zuerst, von Octavien in zehnsylbigten Versen, ungefähr im Anfang des 16ten Jahrh. zuletzt von Maria Johanna l'Heritier, Par. 1732. 12. sechzehn in Versen, fünf in Prosa, unstreitig die beste von allen. Gasp. Bachet de Meziriac hat deren nicht mehr, als sieben übersetzt, Bourg 1726. 8. Haag 1766. 8. 2 B. und die Uebersetzung ist sehr frey, die Verse hart und höchst unharmonisch. In das Englische, zuerst, von Th. Turberville, Lond. 1567. 4. sechs Heroiden in reimfreyen Versen, die übrigen in vierzeiligten Stanzen; von Georg Sandy, und von Barret, Lond. 1716 u. f. 8. In das Deutsche: von Casp. Abel, Briefe der Heldinnen, Leipz. 1704. 8. von einem Ungenannten, Aschersleben 1722. 8. beyde sehr leidig. In den Briefen zur Bildung des Geschmackes, Th. 3. Br. 17. Neue Auflage, finden sich einzele Stellen, und in Herwigs Journal für Freunde der Religion und Litteratur, die zehnte übersetzt.) — —

Unter den Italienern: Sie haben dergleichen in verschiedenen Versarten, halten aber die Terzinen, so wie bey der Elegie, für die angemessenste dazu. Geschrieben haben deren: Marco Filippi (Epistole eroïche in ottava rima . . . Ven. 1584. 8.) — Franc. delle Valle (Le Lettere delle Dame e degli Eroi, Mil. 1626. 12.) — Ant. Bruni († 1635. Epistole eroiche, Mil. 1627. 8. Quadrio sagt, sie enthielten viel Gutes, und der Ausdruck wäre delicat; Nachrichten von ihm liefert Crescimbeni, Stor. B. 2. S. 492. n. A.) — Piet. Michiele (Epistole amorose . . . Ven. 1632. 12. ebend. 1640 und 1655. 12.) — Giov. Bat. Bertanni (Epistole amorose istoriate, Pad. 1645. 12.) — Lor. Crasso (Epistole eroïche . . . Ven. 1655. 12. colle Annotat. di Genarte da Scio, eigentlich, Angelico Aprosio) Ven. 1667. 12. — —

Unter den Franzosen: Bern. de Fontenelle (die in seinen Werken befindlichen Heroiden sind mehr von dem Witze, als von der Empfindung eingegeben.) — Ch. Pierre Colardeau († 1776. war meines Wissens der erste, welcher durch seine Epitre amoureuse d'Heloïse à Abeillard, Par. 1757. 12. eine Nachahmung der, mit Recht, berühmten englischen Heroide des Pope, diese Dichtart in Frankreich dergestalt Mode machte, daß alles, was reimen konnte, dergleichen zu schreiben anfieng. (S. L'ami des Arts, ou Lettre d'un vieux Comedien . . . Gen. 1760. 8.) In der Samml. s. Werke, Liege 1778. 12. 3 B. findet sie sich, nebst der Epistel der Arminde an Rinaldo, im 2ten B. und seinen Leben vor dem 3ten B.) — Cl. Jos. Dorat († 1780. hat der einzeln Heroiden eilfe geschrieben, und ausserdem die Lettres portugaises in sehr schöne Verse gebracht, unter dem Titel: Lettres d'une Chanoinesse de Lisbonne, à Melcour . . . Par. 1771. 12. dieser letztern sind sechzehn. Die erstern sind größtentheils einzeln, und prächtig gedruckt, und zuletzt in seinen Werken, Par. 1769. 8. 9 B. gesammelt worden.) — De la Harpe (Heroïdes nouv. Par. 1759. 12. und hernach noch einzeln, welche in seinen Werken, Par. 1779. 8. 6 B. im 2ten B. sich befinden.) — Louis Et. Mercier (von ihm sind eilf Heroiden da, davon die erste, Hekuba an Pyrrhus, im J. 1760, und die letzte, Servilia an Brutus, im J. 1767 erschien; es sind minder Klagen eines gerührten, als Vorwürfe eines aufgebrachten Herzens.) — Gazon Dourxigne (hat deren fünfe geschrieben, welche zu den schlechtesten gehören.) — Pezay (Lettre d'Alcibiade à Glycere bouquetiere d'Athenes, suivie d'une lettre de Venus à Paris . . . Par. 1764. 12. Lettre d'Ovide à Julie . . . P. 1767. 8.) — Barthe (Lettre de l'Abbé de Rancé à un Ami, Par. 1765. 12.) — Costard (Lettre du Cain a son epouse Mehala. Par. 1765. 12. schwülstig und zugleich platt.)

platt.) — Had. Mich. Hiac. Blin de St. More (Seine Heroiden, 5 an der Zahl, die in den Jahren 1765 = 1773 geschrieben wurden, erschienen gesammelt, Par. 1773. 12. Sie gehören, meines Bedünkens, zu den besten, weil sie größtentheils die Sprache der Empfindung, obgleich heftiger Empfindung, reden.) — Parmentier (Lettre de Caton d'Utique à Cesar, Par. 1766. 12. Nicht blos Innhalt, und Ausführung stimmen nicht mit dem gewöhnlichen Begriff von der Heroide zusammen, sondern sind auch überhaupt nicht anziehend, weil Cato nicht reden, sondern handeln muß, und weil das Gedicht zu lang ist.) — Maillhoff (Lettre en vers de Gabrielle de Vergy à la Comtesse Raoul .... Par. 1766. 8.) Von Ungenannten: Lettre du Lord Velford à Milord Dirton, Par. 1765. 8. aus dem Romane des Arnaud, Fanny, gezogen. — Lettre de D. Carlos à Elisabeth ... Par. 1768. 8. — Die mehresten dieser Heroiden sind in Sammlungen gebracht, wovon unter andern die eine zu Lüttich 1769. 12. 6 B. erschien. Die bessern darunter sind die von Colardeau, Dorat und de la Harpe. — —

Unter den **Engländern**: Mich. Drayton († 1631. Seine Heroïcal Epistles stehen im 1ten B. s. Gedichte, L. 1619. f. Die schreibenden Personen sind größtentheils aus der englischen Geschichte gewählt, und reden zwar nicht die Sprache eines innig gerührten Herzens; drücken sich aber größtentheils ganz glücklich für jene Zeiten aus. Des Dichters Leben findet sich im Cibber, B. 1. S. 212.) — Alex. Pope (Seine Epistle from Eloisa to Abelard ist unstreitig eines seiner schönsten Werke, so wie einer der schönsten Heroiden überhaupt. Die Empfindung der wärmsten, und doch fehlgeschlagenen Liebe, wird, durch Vermischung mit Empfindungen der Religion, zu einer Würde erhaben, daß wir unserer Theilnehmung uns nicht schämen; und der clösterliche Zwang gestattet zu wenig Aussicht zur Beendigung von Eloisens Gram, als daß wir uns so leicht von ihr losmachen könnten. In dem Essay on the Genius and Writings of Pope, B. 1. S. 310. 4te Aufl. ist das Gedicht weitläuftig zergliedert. In das Französ. ist es von Feutry in Prose übersetzt, und mit einer Nachricht von dem Leben Abelards gedruckt worden. Deutsch steht es in der Uebersetzung der sämmtlichen Werke des Pope, von Hrn. Dusch. In neuern Zeiten hat Th. Warwick, Lond. 1785. 8. den Abelard an die Heloise schreiben lassen; allein, ob dieses Gedicht gleich einzele schöne Stellen hat: so hält es denn doch keine Vergleichung mit dem Gedicht des Pope aus. Ausserdem hat Pope auch noch den Brief der Sappho an Phaon, vom Ovidius nachgeahmt.) — Elias Fenton († 1731. Ausser einer Uebersetzung der eben angeführten Epistel aus dem Ovidius, eine Heroide von Phaon an Sappho, worin die Verwandlung des ersten, aus einem alten Schäfer in einen schönen Jüngling, gut erzählt ist.) — Elisabeth Rowe († 1736. Friendship in death, Lond. 1726. 8. 20 Briefe, von Verstorbenen an Lebende, und obgleich in Prosa geschrieben, und hin und wieder zu dogmatisch, doch wohl ihrer Wärme und Nachdrucks wegen, hier einer Stelle Werth. In das Französ. übersetzt von Bertrand, Gen. 1740. 8. In das Deutsche, zuerst aus der vorerwähnten französischen Uebersetzung, im J. 1745. dann aus dem Original 1770. Das Leben der Fr. Rowe findet sich im 4ten B. S. 326. von Cibbers Lebensbeschreibung, und deutsch im Nordischen Aufseher, und im 1ten Th. der brittischen Bibliothek.) — Lord Hervey (Epistles in the Manner of Ovid; Monimia to Philocles; Hora to Pompey; Arisbe to Marius Junior (nach einer französischen Heroide vom Fontenelle und in vierzeilichen Stanzen) Roxana to Usbeck (aus den bekannten Lettres persannes) im 4ten Th. S. 78 der Collection of Poems by several hands, L. 1758. 8.) — Jerningham (Yarico to Yncle .... L. 1766. 4. und in s. Werken.) — Von Ungenannten: Julia to Pollio upon leaving her abroad, Lond. 1771. 4. nächst dem Werke des Pope, eine der besten engl. Heroiden.

den. — The dying Negro . . . to his intended wife, Lond. 1774. 4. Ein Neger, welcher sich erschossen hatte, gab zu dieser Heroide die Veranlassung. — The injured Islander: or the Influence of Art upon the Happiness of Nature, Lond. 1779. 4. Die Königinn Oberea schreibt an K. Wallis; das Gedicht gehört zu den bessern dieser Art. — Der Verf. des Essay on the Genius and Writings of Pope, gedenkt, B. 1. S. 309. 4te Ausg. verschiedener zum Druck fertigen Heroiden, welche aber, meines Wissens, noch nicht erschienen sind. — —

Von deutschen Dichtern haben dergleichen geschrieben: Christ. Hofmann von Hofmanswaldau († 1679. Unter dem Titel: Liebesbriefe, sind in der von Benj. Neukirch herausgegebenen Sammlung: H. v. Hofmannswaldau, und anderer Deutschen auserlesene, überhaupt ungedruckte Gedichte, Leipz. 1695. 8. 2 Th. 1703. 8. 3 Th. Heroiden enthalten, die, dem Innhalte nach, zweydeutig, schmuzig und kindisch, und der Ausführung nach schlecht sind.) — Marg. Klopstock († 1758. Ihre, in Prosa geschriebenen, in ihren hinterlassenen Schriften, H. 1759. 8. befindlichen zehn Briefe von Verstorbenen an Lebendige, mögen, des Nahmens wegen, hier stehen.) — Dan. Schiebeler († 1771. Clemens an seinen Sohn Theodorus, S. 12. in seinen auserlesenen Gedichten; Glumdalklitsch an Grildrich, ebend. S. 27. eine komische Heroide. — Joh. Jac. Eschenburg (Theodorus an seinen Vater Clemens. Leipz. 1765. 4. und in den Schieblerischen Gedichten S. 19. weil sie eine Antwort auf die vorerwähnte ist.) — M. Wieland (Briefe der Verstorbenen an hinterlassene Freunde, Zürich 1753. 4. und in der Zürcher Sammlung seiner poetischen Schriften, veranlaßt durch die Briefe der Mist. Rowe. — —

Die übrigen, in Form von Briefen, abgefaßten Gedichte, würden sich mit dem Artikel selbst zu wenig vertragen, als daß ich sie hier anführen könnte. Ein großer Theil derselben wird, bey dem Art. **Lehrgedicht**, seine Stelle finden.

Heroisch.

(Schöne Künste.)

Fast alle Völker stehen in der Einbildung, daß diejenigen Menschen, die sie als die Stifter ihres Staates ansehen, oder überhaupt die, deren Leben in das hohe Alterthum fällt, von höhern Leibes- und Gemüthskräften gewesen, als ihre spätere Nachkömmlinge. Darum hat jedes Volk seine Heldenzeit, wie die Griechen die ihrige gehabt haben. Wenn Homer von dem Diomedes sagt, er habe gegen den Aeneas einen Stein geschleudert, den zwey Menschen, wie sie zu des Dichters Zeit waren, nicht zu tragen vermöchten, *) so spricht er aus einem Wahn, der allen Völkern gemein ist. Diese stärkere Menschen sind die Helden, und die Thaten, wozu sie ihre höhere Kräfte nöthig hatten, werden heroische Thaten genennt.

Da es dem Menschen so natürlich ist zu glauben, daß es größere Menschen gegeben habe, als sie zu seiner Zeit sind, und da er ein natürliches Wolgefallen an heroischen Thaten und an heroischer Gemüthsart hat, so müssen sich die Künstler dieses vortheilhaften Wahns bedienen, die Gemüther durch Abschilderung derselben zu erhöhen. Dieses geschieht am natürlichsten, wenn der Stoff zu dem Werk aus dem Alterthum genommen wird. Je höher man darin herauf steigen kann, je größer kann man die Menschen vorstellen, ohne unwahrscheinlich zu werden.

Die meisten Werke der griechischen Mahler und Bildhauer, die meisten Trauerspiele der Griechen, waren aus den heroischen Zeiten genommen. Und es kann nicht anders als vortheilhaft seyn, wenn man die Menschen in dem Wahn bestärkt, daß

*) Il. ɛ. 303.

daß es ehedem grössere Menschen gegeben habe. Aber der Künstler, der einen heroischen Stoff wählet, lezt sich eine große Last auf. Wenn er nicht im Stand ist seine Vorstellungen und sein ganzes Gemüth über die gewöhnliche Größe zu erheben, so thut ihm sein heroischer Stoff Schaden. Nur der darf sich in dieses Feld wagen, der mit Gewißheit empfindet, daß er sich weit über die Denkungsart seiner Zeit erheben könne. Davon kann er sich nicht überzeugen, wenn er nicht die Welt, darin er lebt, völlig kennt; wenn er nicht bey den Handlungen und Gesinnungen, die die Menschen äussern, immer empfindet, daß sie unter dem sind, was er selbst in gleichen Umständen würde gethan oder empfunden haben. Er muß ein scharfsinniger Spähel der Menschen seyn; muß die wichtigsten Männer seiner Nation kennen und übersehen; er muß Gelegenheit gehabt haben die Grundsätze, wornach sie handeln, genau zu erkennen; er muß sich in ihre Seelen hineinsetzen können, um zu fühlen, was sie fühlen. Wenn er sich alsdenn getraut, sich über sie zu erheben, so mag er seine Kräfte an einem heroischen Stoff versuchen. Aber wehe dem, der ohne dieses innige sichere Gefühl seiner eigenen Größe sich einbildet, man könne die menschliche Größe durch Zusammenhäufen oder Erweitern über ihr Maaß erheben, wie man etwa körperliche Dinge größer macht. Nicht die unbegränzte Einbildungskraft, sondern die ungewöhnliche Stärke des Verstandes und Herzens, sind die Mittel sich zum heroischen Stoff zu erheben.

Das Heroische besteht aber nicht blos in kriegerischen Thaten, oder in Ausführung kühner Unternehmungen; es giebt auch stille heroische Tugenden. Alles, wozu eine außerordentliche Stärke des Geistes, eine ungewöhnliche Kraft des Gemüths erfodert wird, ist heroisch. Der Abschied, den Noah von dem Sipha nimmt, da er ihm mit heiterm Gemüthe sagt:

Geh, ich halte dich nicht, und weine nicht eitele Thränen,
Daß du im Porte schon stehst, indem ich den Sturm noch beseale.
Unbethränt sieht das Auge dir nach, wiewol das Gemüthe
Blutend den Trost überdenkt, der meinem Leben geraubt wird.*)

ist nicht weniger heroisch, als der Heldenmuth einem sichern Tod ruhig entgegen zu gehen.

Sollte jemand fragen, wie das Heroische von dem Großen überhaupt unterschieden sey: so wäre vielleicht dieses die richtigste Antwort, daß das Große, da wo es angetroffen wird, ungewöhnlich ist, und daß das Heroische eine nicht ungewöhnliche, sondern natürliche Aeusserung größerer Menschen sey. Man hat nämlich von dem Helden den Begriff, daß er nach seinem ganzen Charakter und nach seinen Umständen, um etliche Stufen höher stehe, als andre Menschen; darum ist das Große nichts Ungewöhnliches bey ihm; es ist seinem Maaß der Kräfte angemessen. Wenn aber ein Mensch, wie andre Menschen, seine Kräfte durch außerordentliches Bestreben anstrenget, um etwas Großes zu thun, so würde dieses nur Groß und nicht Heroisch seyn.

Hexameter.

(Dichtkunst.)

Ein Vers von sechs drey- und zweysylbigen Füßen, der auch der heroische Vers genennt wird, weil die Griechen, die Erfinder desselben, ihn in ihren Heldengedichten gebraucht haben. Die lateinischen Dichter haben ihn den Griechen abgebor-

*) Noach. VII. Gesang.

geborget, und vor nicht langer Zeit ist er auch in der deutschen Sprache mit glüklichem Erfolg versucht worden. Er verträgt zwey Arten der Füße, die Daktylen und Spondeen, an deren Stelle die Deutschen auch, was sie Trocheen nennen, gebrauchen. Beyde, und im deutschen Hexameter alle drey, Arten des Fußes, können verschiedentlich abwechseln, bald kann die eine, bald die andre darin herrschen. Dadurch bekommt der Dichter eine große Freyheit, den Vers nach seiner Absicht bald eilender, bald langsamer zu machen, ihm bald einen hohen, bald einen gemäßigten oder gemeinen Ton zu geben. Er ist nur an das einzige Gesetz gebunden, daß der fünfte Fuß ein Daktylus und der sechste ein Spondäus sey, damit der Vers seinen Fall am Ende habe; wiewol auch dieses Gesetz nicht ohne Ausnahme ist.

Dieser Vers hat vor allen andern wegen der Freyheit, die er dem Dichter verstattet, große Vortheile. Man ist dabey nicht an bestimmte Ruhepunkte gebunden; er nöthiget nicht zu müßigen Wörtern, weil er sich selbst nicht gleich bleiben darf; er verstattet der Rede eine große Mannigfaltigkeit des Tones, und kann majestätisch oder flüchtig seyn, einen prächtigern oder nachläßigern Gang annehmen. Dadurch wird er zum Heldengedicht tüchtiger, als irgend ein andrer Vers. Denn der epische Dichter muß nothwendig den Ton, nach Maaßgebung seiner Materie, verschiedentlich abändern. Doch bemerkt man oft an dem deutschen Hexameter, daß er, um voll zu werden, manches unnöthiges Beywort veranlasset.

Nach dem Urtheil des Diomedes, welches das Urtheil aller Menschen ist, die Gehör haben, ist derjenige Hexameter der schönste, dessen Füße so in einander geschlungen sind, daß keiner weder mit einem Wort anfängt noch aufhört, es sey denn der erste und letzte, so wie dieser:

> Oceanum interea surgens aurora reliquit.
> *Virg.*

Am schlechtesten ist er, wenn die Wörter die Füße machen:

> Praeter caetera Romae, mene poemata censes
> Scribere?
> *Hor.*

Seine Länge erfodert, daß man ihm irgendwo einen kleinen Ruhepunkt oder Abschnitt gebe, den man verschiedentlich versetzt. *)

Es wäre seltsam, wenn man jetzt noch untersuchen wollte, ob die deutsche Sprache fähig genug sey, den griechischen Hexameter nachzuahmen, nachdem wir den Meßias haben, ein Gedicht, das auch in dem Ton und Klang, mit der Ilias oder Aeneis um den Vorzug streiten kann. Daß es aber den Deutschen mehr Mühe macht, in wolklingenden Hexametern zu schreiben, als der Grieche oder der Römer nöthig gehabt hat, kann wol nicht geleugnet werden; genug, daß einige unsrer Dichter die Schwierigkeiten glüklich überwunden haben.

Man muß Klopstok und Kleist, die zu gleicher Zeit, und ohne daß einer von den Versuchen des andern etwas gewußt, versucht haben deutsche Hexameter zu machen, als die Erfinder derselben ansehen; denn die wenigen Versuche, die ältere Dichter darin gemacht haben, können als nicht gemacht angesehen werden. **) Der Hexameter, den Kleist zu seinem Frühling gewählt hat, fängt, wie man sich in der Musik ausdrükt, im Aufschlag an. Denn er setzt dem ersten

*) S. Abschnitt; Cäsur.

**) Eine kurze Geschichte des deutschen Hexameters ist in den Briefen über die neue Litteratur im ersten Theil auf der 109 u. ff. S. zu finden.

sten Fuß eine kurze Sylbe vor. Vermuthlich ist er blos von ohngefähr auf diesen Einfall gekommen; denn eine genaue Ueberlegung würde ihn doch haben fühlen lassen, daß dieses den Gang des Gedichtes etwas monotonisch macht, und auch der Mannigfaltigkeit des Rhythmus, oder der Perioden, schadet.

Es ist denen, die sich einfallen lassen den deutschen Hexameter zu brauchen, sehr zu rathen, daß sie mit großer Sorgfalt dasjenige überlegen, was Klopstok in den Vorreden zu dem zweyten und dritten Theil des Meßias, Ramler in seiner Uebersetzung des Batteux, und Schlegel in seiner Abhandlung vom Reim, darüber angemerkt haben.

M. Varro hat nach dem Bericht des A. Gellius eine besondere Anmerkung über den Hexameter gemacht. M. Varro in Libris disciplinarum scripsit, observasse sese in versu hexametro, quod omnino quintus semipes verbum finiret; et quod priores quinque semipedes aeque magnam vim haberent in efficiendo versu, atque alii posteriores septem.*)

✣ ✣

Von dieser Versart handeln, Hr. Klopstock in einer Abhandlung, „Von der Nachahmung des griechischen Sylbenmaßes im Deutschen," und „vom deutschen Hexameter" vor dem 2ten und 3ten B. s. Messias, wozu noch das Gespräch in der Fortsetzung der Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Hamb. 1770. 8. gehöret; ferner in den Fragmenten über Sprache und Dichtkunst, 1. S. 1 u. f. Hamb. 1779. 8. — Ramler, in s. Batteux, im 5ten Kap. des 3ten Abschnittes, von der deutschen Verskunst, B. 1. S. 163. Ausg. von 1774. — Schlegel, in seinen Abhandlungen von der Harmonie des Verses, und von dem Reime, bey s. Batteux S. 431 u. f. Ausg. von 1770. — — Die, in den Litteraturbriefen befindliche, und von Hrn. Sulzer angeführte Geschichte des deutschen Hexameters ist, in so fern nicht gegründet, als das dort angeführte Gedicht von Fischart bereits 1552 erschienen ist. (S. deutsches Museum, December 1778.) Ueber diese Geschichte selbst, s. Hrn. Heynatzens Abhandl. über das Alterthum des deutschen Hexameters im Gothaischen Magazine, B. 2. St. 2. — auch die Beyträge zur Geschichte der deutschen Sprache, Lond. (Zürich) 1777. 8. Th. 1. S. 211 u. f.

*) A. Gell. L. XVIII. c. 15.

Hirtengedichte.

Gedichte, deren Inhalt aus dem Charakter und dem Leben eines Hirtenvolks genommen ist. So wie alle Arten der Gedichte, die itzt unter uns bloße Nachahmungen verlorner Originale sind, aus Uebungen oder Gebräuchen älterer Völker entstanden sind: so ist es wahrscheinlich, daß die ersten Hirtengedichte, nach natürlichen Liedern eines alten Hirtenvolks, durch die Kunst gebildet worden. Der Hirtenstand ist keine Erdichtung, er ist der Stand der Natur vieler Völker gewesen, und ist es auch noch itzt. Noch sind Länder von gesitteten Hirtenvölkern bewohnt, die in einer fast unumschränkten Freyheit und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben; wo muntere Köpfe, vom Instinkt geleitet, ihre selbst gemachten Flöten oder Schalmeyen klingen machen, und Lieder dichten, welche von Fröhlichkeit, oder Liebe, oder Eifersucht, ihnen eingegeben werden; die mit benachbarten Hirten wetteifernd singen; die bisweilen in größere Gesellschaften zu Tänzen und Wettstreiten zusammen kommen. Das müßige Leben eines solchen Hirtenvolks; sein beständiger Aufenthalt in den angenehmsten Gegenden; die lange Weile, oder ein angenehmer Hang, welcher benachbarte Hirten und Hirtinnen zusammen führt, veranlasset natür-

natürlicher Weise die Aeußerung verschiedener Empfindungen, die nach vielen Versuchen zu Liedern werden. Ein englischer Schriftsteller stellt uns das Landvolk von Minorca als ein solches Volk vor. „Die Insulaner, sagt er, haben viel alte Gewohnheiten bis auf diesen Tag beybehalten. Also ist eine Art von poetischem Wettstreit unter den Bauern gebräuchlich. Einer singt einige, auf einen gewissen Gegenstand, der ihm gefällt, aus dem Stegreif gemachte Verse ab, und spielt dazu auf seiner Cither. Ein andrer antwortet ihm sogleich, mit einer gleichen Anzahl ebenfalls auf der Stelle verfertigten Zeilen, und sucht ihn zu übertreffen, oder lächerlich zu machen. Und dieser Wettstreit währet, bis der Witz der beyden Fechter erschöpft ist. Man nennt sie Glossadores.“ *)

Ohne Zweifel hat der glükliche Himmelsstrich, der sich über Griechenland und Italien verbreitet, ehedem ganze Völker solcher Hirten genährt, deren Spiele und Gesänge durch Ueberlieferungen bis auf die, nachher sich in Städten versammelten Völker gekommen sind. Nachdem das, was ehedem Natur gewesen, zur Kunst geworden, ahmten die Dichter auch die Lieder der Hirten nach, um die Glückseligkeit des Hirtenstandes, wenigstens in der Einbildung, zu genießen. So entstunden in dem Reiche der Künste die Hirtengedichte.

Ihr allgemeiner Charakter ist darin zu suchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glücklichen Hirtenvolks übereinstimme. Die Arten aber können vielfältig seyn, episch, dramatisch und lyrisch. Wir haben in der That in allen drey Hauptgattungen schöne Muster. Episch sind die bekannten Hirtenromanen, alter und neuerer Dichter. Dramatisch der Pastor Fido, Geßners Evander und verschiedene andre Stüke der Neuern. Die satyrischen Stüke der Griechen können einigermaßen hieher gerechnet werden. Lyrisch sind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern.

*) S. Cleghorns Beschreibung der Insel Minorca.

Der Dichter der Hirtenlieder versetzt sich sowol für seine Person, als für seine Materie in den Hirtenstand. Daher muß seinem Gedicht, sowol in Absicht auf die Materie, als auf die Form und den Vortrag, der Charakter dieses Standes genau eingepräget seyn. Man muß darin eine Welt erkennen, in welcher die Natur allein Gesetze giebt. Durch keine bürgerliche Gesetze, durch keine willkührliche Regeln des Wolstandes eingeschränkt, überlassen die Menschen sich den Eindrücken der Natur, über welche sie wenig nachdenken. Diese Menschen kennen keine Bedürfnisse, als die unmittelbaren Bedürfnisse der Natur, keine Güter, als ihre Gaben, und was zum Zeitvertreib ihres müßigen Lebens dienet. Ihre Hauptleidenschaft ist Liebe, aber eine Liebe ohne Zwang, ohne Verstellung, und ohne platonische Veredlung. Ihre Künste sind Leibesübungen, Gesang und Tanz. Ihr Reichthum ist schönes und fruchtbares Vieh; ihre Geräthschaft ein Hirtenstab, eine Flöte und ein Becher. Also sind die Hirtenlieder Gemählde aus der noch ungekünstelten sittlichen Natur, und desto reizender, weil sie uns den Menschen in der liebenswürdigen Einfalt einer natürlichen Sinnesart vorstellen.

Es giebt eine Gattung der Hirtenlieder, die ganz allegorisch ist. Der Dichter, der von sich selbst, von seinen Angelegenheiten, von seinem Schiksal zu sprechen hat, nimmt die Person eines Hirten an, und sucht in dem Hirtenstand die Bilder auf, die durch Aehnlichkeit dasjenige mahlen,

ken, was er ausdrüken will; so wie der Fabeldichter in der thierischen Welt die Bilder der sittlichen Handlungen sucht. Dieses giebt ihm die Bequemlichkeit, von sich selbst, von seinen Freunden, Wohlthätern, und von seinen Feinden, auf eine feine Art zu sprechen, Lob und Tadel auf eine verdekte und darum nachdrüklichere Weise auszutheilen. Fürtreffliche Beyspiele dieser Art haben wir an einigen Eklogen des Virgils, fürnehmlich an der ersten und zehnten; an den Idyllen der Frau des-Houlieres, die man nicht ohne innigste Rührung lesen kann. Diese Gattung kann sich bis zum erhabensten Inhalt empor schwingen, wie wir an Popens Messias sehen. Dieses scheinet die feineste Gattung der Allegorie zu seyn.

Da einer unsrer berühmtesten und größten Dichter mir vor etlichen Jahren seine Gedanken über die Idylle zugeschikt hat, so will ich sie mit seiner Erlaubniß hier ganz einrüken.

„Die Muse hat zu allen Zeiten die ländlichen Scenen und das kunstlose, freye und anmuthige Landleben geliebt. Vermuthlich hat eben diese glükliche Lebensart der ältesten Menschen der Poesie den Ursprung gegeben. Die schöne Natur mit allen ihren lieblichen Abwechslungen und die Freyheit, die uns in den ungestörten Genuß ihrer Gaben sezt, flößen dem Menschen eine Fröhlichkeit ein, die manchmal zu einem so hohen Grad steigt; daß sie seine ganze Seele begeistert, seine Einbildungskraft erhizt, und alle seine Gliedmaßen mit reger Munterkeit durchdringet. In diesem süßen Taumel angenehmer Empfindungen ergießt sich unsre Stimme von sich selbst in ungelehrte Töne, die unsre Freude ausdrüken und auch auf andre eine sympathetische Würkung thun. Dieses war ohne Zweifel der erste Ursprung des Gesanges, welcher dann bald auch die Dichtkunst hervorbrachte, die anfangs nur in kunstlosen Liedern bestand, worin die Menschen die Rührungen ausdrukten, welche die Natur, die Freyheit und die Liebe, die Quellen ihrer Glükseligkeit, in ihnen hervorbrachten. Der Wetteifer mußte diese Empfindungen der Natur, schnell zu immer höhern Graden der Vollkommenheit forttreiben. Was anfangs regellose Versuche, oder vielmehr Würkungen des Instinkts waren, wurde nach und nach zur Kunst; man fieng an, über den Ausdruk der Empfindungen zu raffiniren, die Gemählde der schönen Gegenstände, wovon man gerührt war, besser auszubilden, den geheimern Schönheiten derselben nachzuspühren, und die Worte auf eine wolklingende Art zusammen zu ordnen. Die aufgewekten Köpfe, welche die Natur mit dem poetischen Geist vorzüglich begabet hatte, übertrafen im kurzen die übrigen so weit, daß man sie für besondere göttlich begeisterte Leute hielt, denen es allein zukomme, Lieder und Gedichte zu machen, welche an Festtagen und bey allerley freudigen Anlässen gesungen werden könnten. So entstanden die Sänger und Dichter in diesem einfältigen Zeitalter, und ihre Gesänge waren die wahren ursprünglichen Idyllen, von denen nichts auf uns gekommen ist, entweder weil die Schreibkunst viel später erfunden worden, als die Sing- und Dichtkunst, oder weil die kriegerischen eisernen Zeiten, welche dieses goldne Weltalter verdrungen haben, auch diese anmuthigen Früchte desselben verderbet haben. Was wir Idyllen heißen, sind blos Nachahmungen jener ursprünglichen Waldgesänge, welche die Natur selbst ihren Kindern eingab. Theokrit hat unter den Griechen diese nachgeahmten Idyllen zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Er fand in seinem

nem Zeitalter noch viele Ueberbleibsel der nicht gefabelten goldnen Zeit; die Lebensart der Landleute war freyer, glüklicher und angesehener, als sie heut zu Tage ist. Er scheint deßwegen seine reizenden Gemählde vielmehr aus der würklichen Natur, so wie er sie vor Augen hatte, als der Schäferwelt, oder dem goldnen Alter, welches seine eigne Phantasie hätte erschaffen müssen, hergenommen zu haben; und eben deßwegen sind seine Hirten nicht so unschuldig und liebenswürdig, als sie seyn könnten. Dagegen konnte er, weil er nach einem Original zeichnete, das er vor sich hatte, eine Menge kleiner lebhafter Züge, und naiver Wendungen hineinbringen, die einem Dichter, der nur nach Phantasiebildern arbeitet, entwischen müssen. Es hat unter den neuern italiänischen und französischen Dichtern viele gegeben, welche Gedichte unter dem Namen Idyllen gemacht haben: aber entweder thun sie nichts weiter, als daß sie den Virgil copiren, der selbst größtentheils ein freyer Uebersetzer des Theokrit ist, oder sie machen ihre Hirten zu spitzfindigen Stutzern und ihre Schäferinnen zu tiefsinnigen Meisterinnen in der platonischen Liebe, oder gar zu Dames du bel Air. Pope hat bey den Engländern in vier Idyllen den Virgil nachgeahmt. Die deutsche Nation hat den ersten wahren und glüklichen Nachahmer des Theocrit aufzuweisen, der, ohne ihn auszuschreiben, oder in seine Fußtapfen ängstlich einzutreten, ihm darin gleichet, daß er die schöne Einfalt der Natur meisterlich geschildert hat. Es scheint, daß er den Theokrit, der sonst in nichts übertreffen werden konnte, darin übertroffen habe, daß er seine Hirten liebenswürdiger macht. Er, Geßner, ist ein eben so glüklicher Mahler der feinsten und naivsten Empfindungen, und zärtlichsten Affekte, als der sanften und lieblichen Scenen der Natur. Sein zarter Geschmak hat ihn eine Menge kleiner Schönheiten in derselben entdeken gemacht, die seinen Gemählden alle Reize der Neuheit geben, auch wenn gleich die Gegenstände die alltäglichsten sind. Er ist würklich in die Schäferwelt, in das goldne Alter eingedrungen; und seine Idyllen würden vielleicht ganz vollkommen seyn, wenn er die Scene derselben nach Mesopotamien oder Chaldäa versetzt, und anstatt der ungereimten Vielgötterey der Griechen, seinen Hirten die natürliche Religion, mit einigem unschuldigen Aberglauben vermischt, gegeben hätte.

Ein Idyllendichter muß vielmehr durch die Natur und durch solche Muster als durch besondere Regeln gebildet werden. Er muß freylich die Natur dieser Art von Gedichten, so wie sie oben von uns angegeben worden, kennen; aber es wird ihm nichts helfen, wenn er schon weiß, daß Idyllen Gemählde aus der unverdorbenen Natur sind, daß die Sitten und Empfindungen der Hirten von allem gereiniget seyn müssen, was bey polizirten Völkern unter den Namen der Gebräuche, des Wolstands, der Politesse und dergleichen, die freyen Würkungen der Natur hindert; daß sie von unsern chimärischen Gütern nur keine Ideen haben müssen; daß sie nichts davon wissen, sich der zärtlichen Empfindungen zu schämen, wodurch der Schöpfer die Menschen unter einander aufs engeste zu verbinden gesucht hat; mit einem Wort, daß sich in ihren Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nakte Natur ohne alle Kunst, Verstellung, Zwang oder andre Verderbniß zeigen muß: wenn er schon alle diese Regeln weiß, so wird er doch unfähig bleiben, seine Vorgänger nur zu erreichen, ge-

schweige dann zu übertreffen, wenn ihn nicht sein eigner ungekünstelter Charakter, und ein unverdorbner Geschmak und eine besondere Zärtlichkeit der Empfindung die Anlage zu den Gemählden, die er schildern soll, in Sich selbst finden lassen.“

Diese Dichtungsart übertrifft alle andern an angenehmen und sanften Gegenständen. Was in der leblosen, in der thierischen und sittlichen Natur den meisten Reiz hat, ist gerade der Gegenstand der Hirtengedichte. Wer glükliche Länder kennt, wo ein sanftes Clima und eine Mannigfaltigkeit von abwechselnden Gegenden, alle Reize der Natur in vollem Reichthum verbreiten; wo ein freyes, durch unnatürliche Gesetze nicht verdorbenes Volk, das blos die wenigen Bedürfnisse der Natur kennt, zerstreut, ein harmloses und unschuldiges Leben führet: der weiß, was für Erquikung die Seele genießt, wenn man von Zeit zu Zeit das, durch so manchen Zwang mühsam gewordene, Leben der bürgerlichen Welt verlassen, und einige Tage unter solchen Schülern der Natur, wie Haller sie nennt, zubringen kann. In solche Gegenden und unter ein solches Volk versetzt uns der Hirtendichter; dadurch verschafft er uns viel selige Stunden des sanftesten und unschuldigsten Vergnügens; er lehret uns Gemüther kennen, und macht uns mit Sitten bekannt, die uns den Menschen in der liebenswürdigen Einfalt der Natur zeigen. Da lernt man fühlen, wie wenig zum glüklichen Leben nöthig ist. Was Rousseau mit seiner bezaubernden Beredsamkeit nicht ausrichten konnte, die Welt zu überzeugen, daß der Mensch durch übelausgedachte, unnatürliche Gesetze, lasterhaft und unglüklich werde, das kann der Hirtendichter uns empfinden lassen.

Aber ist es nicht eine Grausamkeit, die Menschen eine Lebensart und eine Glükseligkeit, die sie unwiederbringlich verloren haben, wieder kennen zu lehren? Nein. Der Unglükliche hält es nicht für ein Unglük, wenigstens angenehme Träume zu haben. Und dann ist das Urtheil der Verdammniß vielleicht noch nicht so unwiederruflich, wenigstens nicht über alle einzele Menschen ausgesprochen. Vielleicht daß auch die sanften Eindrüke der Hirtenpoesie überhaupt manches nur durch Vorurtheile verwilderte Gemüth wieder zu besänftigen vermögen.

Es gehört aber sehr viel dazu, in dieser Dichtungsart glüklich zu seyn. Man muß nicht nur, wie Theokrit oder Geßner, in einem mit allen Schönheiten der Natur geschmükten Lande leben, und ein glükliches Volk kennen; man muß eine Seele haben, die die harte Schaale, den Schorff der bürgerlichen Vorurtheile, abgeworfen hat, und die Natur in ihrer einfachen Schönheit zu empfinden weiß; man muß ein feines zärtliches Gefühl haben, um schon da gerührt zu werden, wo gröbere, oder schon verhärtete Seelen, die nur erschütternde Eindrüke fühlen, nichts empfinden. Man muß ein an liebliche Töne gewöhntes Ohr haben, das in den Liedern den leichten und sanften Ton der Schäferflöte zu treffen wisse.

Es ist wahrscheinlich, daß die Hirtenlieder die erste Frucht des poetischen Genies gewesen sind. Jedes glükliche und empfindsame Hirtenvolk mag dergleichen Liederdichter unter sich gehabt haben: aber Sicilien ist allem Ansehen nach das Land, in welchem die rohen Hirtenlieder zuerst durch Geschmak und Kunst zur Vollkommenheit gekommen sind. Die meisten griechischen Idyllendichter, deren Namen oder Lieder auf uns gekommen sind, waren Einwohner dieser ehemals so glüklichen Insel; darum schreibet Virgil diese

Dichtungsart den sicilianischen Musen zu:

Sicelides Musae paulo majora canamus.*)

Theokritus aus Syracusa steht unter den Dichtern dieser Gattung oben an, wie Homer unter den epischen. Seine Idyllen sind von unnachahmlicher Anmuthigkeit; und bey dem Lesen derselben finden wir uns in das glükseligste Clima, in die reizendsten Gegenden des Erdbodens und unter ein Volk versetzt, dessen liebenswürdige Einfalt und sorgenloses Leben den Wunsch erwekt, unter ihm zu wohnen. Selbst Virgil, der so empfindsame und so anmuthsvolle Dichter, ist in einer großen Entfernung hinter ihm zurüke geblieben. Aber noch sehr weit hinter Virgil bleiben die meisten Neuern.**) Unser Geßner übertrifft diese, so wie Theokrit die Alten übertroffen hat.

Von theoretisch-historischen Schriften über das Hirtengedicht sind mir bekannt, in lateinischer Sprache: Diss. de Carmine pastorali, von Nic. Rapin, in s. Oper. Par. 1610. 4. und bey s. lat. geistl. und vermischten Eclogen, Par. 1659. 4. — Das 7te und 8te Kap. des 3ten B. in des J. Ant. Viperani 3 Büchern von der Poetik, S. 140 u. f. Antw. 1579. 8. — Das 4te Kap. in Scaligers Poetik, S. 15. Ausg. von 1581. 8. — Das 8te Kap. des 3ten B. der Instit. poeticar. des Ger. J. Vossius, S. 159. Amst. 1696. f. Op. T. III. u. a. m. — De carmine bucolico, von Hrn. Heyne, bey seinem Virgil, im 1ten B. — —

In italienischer Sprache: l'Alessandro, ovvero della Pastorale, ein Gespräch von Lud. Zuccolo, in s. Dialoghi, Per. 1615. 8. Ven. 1625. 4. — Disc. intorno alla Pastorale, von Gabr. Zinano, bey s. Maraviglie d'amore, Ven. 1627. 12. — Ein Brief, in dem 1ten B. der Briefe des Angiolo Grillo. — Das 18te Progin. des 3ten B. von Udeno Nisieli. — Fr. Quadrio, S. 349. des 3ten B. oder 2ten Buches des 2ten Bandes seiner Stor. e ragione d'ogni poesia dell' Ecloga. — ein Abschnitt in des Bisso Introduzione alla volgar Poesia, S. 246. Rom 1777. 16. — u. a. m. — —

In französischer Sprache: Lettre de Mr. Frcs. Ogier à Mr. Lenquestz sur la première éclogue de Mr. Segrais, 1655. und die Antwort des Segrais darauf, so wie reflex. sur l'Eclogue von ebend. unter andern, in der Ausg. seiner Eclogen, Par. 1733. 8. — Discours sur poeme bucolique où il est traité de l'Eclogue, de l'Idyle et de la Bergerie, par Guil. Colletet, Par. 1657. 12. — De l'origine et des caractères du poeme bucolique; par Hil. Bern. de Requeleyne, Sgr. de Longepierre, in der Vorrede vor seinen, und den aus dem Griech. übersetzten Idyllen des Bion und Moschus, Par. 1686. 12. Lyon 1697. — Dissertat. sur la nature de l'Eclogue, par Bern. de Fontenelle, P. 1688. 12. und nachher in seinen Werken deutsch, in der Gottschedschen Uebers. seiner auserlesener Schriften, S. 575. Leipz. 1760. 8. — Dissertat. sur la poesie pastorale, ou de l'Idylle et de l'Eglogue, par Ch. Cl. Genest . . . Par. 1707. 12. auch bey den Reflex. de Mr. de Fenelon sur la Rhetor. et la Poet. Amst. 1717. 12. deutsch im 2ten B. S. 179 u. f. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der sch. Wiss. und der fr. Künste, Berl. 1760. 8. — Diss. sur l'Eglogue, par Cl. Fraguier . . . in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Belles Lett. 4te Ausg. — Disc. sur l'Eclogue, von Heinr. Richer, bey s. Uebers. einiger Ged. des Ovidius, P. 1723. 12. — Reflex. sur l'Eglogue von P. Charl. Roy, in seinen Oeuvr. div. Par. 1727. 8. — Disc. sur les règles de l'Eclogue, in den Oeuv. melées (von Jean B. Louis de la Roche) Par. 1732. 12. — Disc. crit.

*) Bucol. IV. 1.

**) Man sehe einige Vergleichungen zwischen Alten und Neuern in den neuen critischen Briefen, die 1749 in Zürich herausgekommen, in dem XXXVI und einigen folgenden Briefen.

crit. sur la poesie pastorale, von Vaillant, bey seiner Uebersetzung der Eclogen des Virgil, Par. 1734. 12. — Reflex. sur l'Eglogues, von Remond de St. Mard, bey s. Reflex. sur la Poesie en général . . . à la Haye 1734. 12. und im 4ten Th. seiner Werke, S. 75. Amst. 1740. 12. — Lettre à Mad. * * * sur l'ouvrage publié par Mr. Remond de St. Mard, im 20ten B. Art. 8. der Biblioth. franc. Amst. 1735. 12. — Batteux handelt davon im 1ten B. seiner Einleitung, deutscher Uebers. S. 362. Ausgabe von 1774. — Der Abt Joannet im 3ten Kap. des 3ten B. S. 32. der Elemens de Poesie franc. Par. 1752. 8. — Marmontel, im 18ten Kap. s. Poet. françoise, B. 2. S. 483. — Ein Essai sur les Poetes bucoliques, vor der Uebersetzung des Theokrit von Chabanon, Par. 1776. 12. handelt zwar vorzüglich vom Theokrit, enthält aber auch ganz gute Beyträge zur Theorie dieser Dichtart. — —

In englischer Sprache: A Discourse on pastoral Poetry von Pope, vor seinen Schäfergedichten, in Tomsons Miscel. Lond. 1707. 8. und im 1ten B. seiner gesammelten Werke; französ. durch Andre Rob. Perelle, in dem Nouv. Merc. Febr. 1719. — Drey Aufsätze in dem Guardian, N. 28. 30. 32. welche aber mehr die Absicht haben, die Schäfergedichte des Philipps lächerlich zu machen, als die Theorie der Dichtart zu entwickeln. — Essays upon Pastoral, Lond. 1730. 8. (ist aber bereits die 3te Ausgabe, bey welcher sich auch drey Schäfergedichte befinden; die, so wie die Versuche selbst, ein Muster aufgedunsener, nichtssagender Ideen sind) — Trapp handelt in der 146 seiner Lectures, S. 172. Lond. 1742. 8. — Newberry in dem 11ten Kap. des 1ten B. seiner Poetry on a new Plan, Lond. 1762. 8. — und Blair, in der 39ten seiner Lect. B. 2. S. 335. von dem Schäfergedichte. — Feine Bemerkungen über die Eigenheiten und Geschichte der Schäferpoesie finden sich in Hurds Commentar über die Dichtkunst des Horaz S. 190 der deutschen Uebers. und S. 410.

In deutscher Sprache: Bodmer war auch hier der Erste, der da fühlte, was Poesie im Hirtengedicht ist. Sein Aufsatz, „Vom Natürlichen in Schäfergedichten von Nisus, einem Schäfer in den Kohlgärten. Zürich 1746. 8. (2te Aufl.) ist zwar nicht sowohl Lehre, als Satire auf die Albernheiten und das niedrige, unedle Geschwätz der Gottschedianer, welche durch das, was dieser im 3ten Kap. des 2ten Theils seiner Dichtkunst S. 480 der 3ten Auflage von dieser Dichtart gesagt, und durch die Muster, die er ihnen vorgelegt hatte, zu jeder Ungereimtheit berechtigt worden waren; allein er zeigte dann doch diese Ungereimtheiten zu anschaulich, um daß sie nicht, als solche, hätten erkannt werden müssen. — Aehnliche Absichten hat das „Schreiben der Phyllis an den Verfasser der mitleidigen Schaferinn," und „das Antwortschreiben des Verfassers" . . . in den Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes (S. 380 u. f. der neuen Aufl.) — Zwar finden sich schon im 1ten B. der Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des Geschmackes, Halle 1743. 8. „Gedanken über die Verbesserung der Schäferpoesie;" aber diese Gedanken sind nicht weit her. — Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie, eine Abhandlung von J. A. Schlegel, bey s. Batteux (S. 345 der 3ten Aufl.) vergl. mit dem 85ten und 86ten der Litteraturbr. (Th. 5. S. 113 u. f.) wodurch die wahre Theorie dieser Dichtart festgesetzt worden ist, und S. 349 u. f. der Fragmente über die neue deutsche Litteratur. — Abhandlung vom Schäfergedichte von Jos. Freyh. von Penkler, Augsb. 1767. 12. — Das 9te Hauptst. in Hrn. Eberhards Theorie der sch. Wiss. S. 238 handelt von der Schäferpoesie. — Vom Schäfergedicht wird in H. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der sch. Wiss. S. 68 gehandelt. — Von der Idylle, das 3te Hauptst. S. 25 in H. Engels Anfangsgr. einer Theorie der verschiedenen Dichtungsarten. — —

Zu der eigentlichen Geschichte des Hirtengedichtes überhaupt gehören, ausser dem, was der Gram. Diomedes im 3 B.

(S. 481. Ed. Gram. Putschii) darüber sagt, De' Poeti Sicil. . . . di Giov. Ventimiglia, Nap. 1663. 4. — Disc. sur les anc. Poetes bucoliques de Sicile . . . par Alex. Goulley de Bois Robert im 5ten B. der Mem. de l'Acad. des belles lettres, 4 Ausg. — Hist. du Berger Daphnis, (der, dem Diod. Siculus, lib. IV. S. 283. B. 1. Ed. Rhod. zu Folge, der Urheber dieser Dichtart seyn soll) von ebend. Ebend. — Hist. du Berger Daphnis, par Jac. Hardion, Ebend. B. 6. — Vor den Poesies pastorales par Mr. Leonard, Gen. 1771. 8. findet sich eine kurze Geschichte der Schäferpoesie — —

Hirtengedichte, oder Gedichte nach dem Begriffe, welcher dieser Dichtart eigentlich zum Grunde liegt, sind geschrieben worden, bey den **Griechen**, von Theokrit (an dem Hofe des Ptol. Philadelphus ums J. 3710, an der Zahl 30, in Erzählungen, Gesprächen, Liedern u. s. w. bestehend. Da seine Personen größtentheils Schäfer oder Hirten sind, und die Grammatiker (wahrscheinlich) sie Ειδύλλια nannten, es sey nun, weil diese Gedichte, der Materie nach, zu mannichfaltig waren, um anders, als **vermischte Gedichte** zu heißen, oder weil sie ihnen, in Rücksicht auf Innhalt, Umfang und Styl, weder groß noch erhaben, und also gleichsam nur Gedichtchen, oder **Versuche** in Gedichten schienen: so fanden einige neuere Theoretiker für gut, durchaus Schäfer — dann arcadische Schäfer — folglich auch einen, dem vorgeblichen arcadischen Leben, angemessenen Innhalt (woran doch nicht Theokrit, der von keiner solchen Verstellung der Natur etwas weiß, Schuld gewesen wäre) u. d. m. von dieser Dichtart zu verlangen, so wie die Dichtart selbst, mit dem Nahmen, Idylle, zu bezeichnen. — Die erste Ausgabe des Theokrits vom J. 1495. Ven. ap. Ald. f. mit mehrern griechischen Gedichten; enthält aber jene nicht vollständig; sämmtlich finden sie sich, nebst den Scholien, zuerst in der Ausgabe des Zac. Calliergius, Rom 1516. 8. die erste gr. lat. mit einer metrischen Uebersetzung von Eobanus Hessus, Hag. 1530. 8. die besten und neuesten Ausgaben sind die Oxforder 1699. 8. gr. und lat. und den Noten des Scaliger, Casaubonus, Heinsius. c. schol. graec. et comment. int. Henr. Stephani, Ioh. Scaligeri et If. Casauboni, cur. . . . et libros tres animadvers. indicesque . . . addid. Joh. Iac. Reiske, Vien. et Lipf. 1765. 4. 2 B. c. schol. gr. auctioribus, emendat. et animadv. in schol. edit. et Io. Toupii, gloss. sel. ined. indic. ampliss. Praemittitur Editor. Differtat. de Poesi bucolica Graec. cum vita Theoc. a Ios. Barnesio scripta . . . epist. Io. Toupii de Syracusiis, ejusd. Addenda in Theoc. nec non Collat. quindecim Cod. ed. Th. Warton ... Oxon. 1770. 4. 2 B. Von Pelenejo, Parm. 1780. 4. 2 B. ex rec. et c. animadv. Th. Chr. Harlesii, Lipf. 1780. 8. **Erläuterungsschriften**: Theokrit ist sehr oft mit seinem Nachahmer, oder Nachfolger, dem Virgil, verglichen worden, als von Scaliger, in seiner Poetik, Buch 5. Kap. 5. S. 627. Ausgabe von 1581. — von Fulvius Ursinus, in s. Virg. collat. script. graec. illustr. Antv. 1567. ex ed. Lud. Casp. Valkenarii, Leov. 1747. 8. bey welcher letztern Ausg. sich auch eine epistola ad Math. Roverum von der Herausgabe befindet, welche vortrefliche Erläuterungen enthält — von Rapin, in der, von ihm angeführten Schrift — von Vavassor, in seiner Schrift de ludicra dictione, S. 105. ed. Kap. — von Jac. Tollius (dessen Vergleichung, unter andern, in Iac. Palmerii Κριτικον Ἐπιχείρημα, Lugd. B. 1704. 8. mit abgedruckt worden ist) u. a. m. Den dem Theokrit, in den mehresten dieser Vergleichungen, gegebenen Vorzug, hat ihm Hr. Meusel in seiner Abhandl. de Theocriti et Virgilii poesi buc. Gott. 1766. 4. streitig machen wollen. — Zusätze zu der Ausgabe des Warton, gab Toup, unter der Aufschrift: Curae posteriores f. Appendic. notar. atque emendat. in Theocrit. Lond. 1771. 4. heraus. — **Uebersetzt** ist Theocrit, in das **Italienische** 1) von Ant. Mar. Salvini, Ven. 1718. 12. mit Anmer-

Anmerkungen von Regnier Desmarins Arezzo 1754. 8. 2) von Dom. Regolotti, Tur. 1729. 8. beydes in reimfreye Verse. In das Spanische, nur die 6te Idylle von Villegas. In das Französische, ausser den Uebersetzuugen einzeler Idyllen, von welchen ich hier nur die von J. Hardion, in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. et belles lettres, anführe, weil sie Bemerkungen über den Theokrit, so, wie eben dieser Band, auch noch von eben dem Verf. einen Disc. sur les Bergers de Theocrite, enthält, zuerst funfzehn derselben von Hil. Bern. de Requeleyne, B. de Longepierre, Par. 1688. 12. in schlechten Versen, woben sich auch noch eine Comparaison de Theocrite et de Virgile findet, bey welcher ich zugleich einer andern, von P. Dan. Huet, zwischen diesen beyden Dichtern gemachten Vergleichung in den Huet. N. 82 gedenken will. 2) von Chabanon, sämmtlich und in Prose, mit metrischen Nachahmungen einiger derselben, Par. 1776. 8. 3) von einem Ungenannten einige derselben bey dem Anakreon, Sappho, Bion, Moschus, Par. 1780. 4. In das Englische, ausser den Uebersetzungen einzeler von Dryden, in seinen Miscell. von Franc. Fawkes, Lond. 1767. 8. in schönen Versen, aber ein wenig modernisirt. — In das Deutsche: mit dem Bion und Moschus zusammen, Berl. 1757. 8. (von C. L. Lieberkühn) gröſstentheils in so genannten, schlechten, Hexametern. In der Einleitung handelt der Verf. von diesen drey Dichtern, von dem Gegenstande, der Schreibart, dem Sylbenmaße der Idylle, u. d. m. eben so kahl und schlecht, wie er übersetzt hat. Von J. G. S. Schwabe, Jena 1769. 8. acht derselben, in Prosa. Von ** (Friedr. Grillo) Halberst. 1771. 12. zwanzig, in eine etwas zu künstliche Prose. Von K. Aug. Küttner, Miet. 1772. 8. Altenb. 1784. 8. sämmtlich in getreue Prose. Ausserdem finden sich noch drey, von Hrn. Ramler, in s. Batteux, in vortrefliche Prosa, die erste von dem G. Finkenstein, im 16ten Th. des Greises, eben so; drey, von Joh. Bern. Köhler, in dem 7ten B. der Unterhalt. und in s. Notis et emendat. in Theocritum, Lub. 1767. 8. Der Tod des Adonis von Christian Aug. Clodius, in reimfreyen Versen, in s. Versuch über den Theokrit, (der zu den vorhin angeführten Erläuterungsschriften zu zählen ist) S. 673 im 4ten St. s. Vers. aus der Litter. und Moral, Leipz. 1769. 8. die eilfte, sehr glücklich von Hrn. Hindenburg im deutschen Museum, Jan. 1779. Uebrigens gehört zu den Erläuterungsschriften annoch der 38te der Neuen Crit. Briefe, Zür. 1763. 8. S. 300. von den Vorzügen des Theokrit vor dem Virgil, so wie zu der Geschichte der Poesien des Theokrit, der Streit, welcher über den Pastor fido des Guarini in Italien entstand in so fern mit, als dieser Dichter und seine Anhänger den Styl und die Dichtart des Griechen, um den Styl und die Dichtart des Guarini zu erheben, so tief herabwürdigten, daß Luigi Eredia, eine Apologia ... nella quale si difendono Teocrito, e i Doriesi Poeti Siciliani dalle accuse di Bat. Guarini. . . . Pal. 1603. 4. Ven. 1608. 8. schrieb. — Das Leben des Dichters findet sich, unter andern, in Greg. Ghraldi hist. poetar. S. 331. Basil. 1545. 8. in des Tom. le Fevre Abrégé des poetes grecques u. a. m. In des Baillet Jug. des Sav. B. 3. Th. 1. S. 417. Amst. 1725. 12. sind die Urtheile verschiedener Litteratoren, und in Fabricii Bibl. Gr. lib. III. c. 17. S. 428. litter. Notitzen gesammelt.) — Bion (3829-3859. unter Ptolom. Philopator, hat der vollständigen Gedichte dieser Art, sieben, und von zweyen, gröſsere, so wie von mehrern, kleinere Fragmente hinterlassen; unter welchen aber nur drey eigentliche Hirtengedichte sind. Zuerst wurden sie, obgleich unter Theokrits Nahmen, in der vorhingedachten ersten Ausgabe desselben, abgedruckt; auch sind sie, bey mehreren Ausgaben desselben, befindlich; mit den ähnlichen Gedichten des Moschus sind sie am öftersten, als griech. und lateinisch, Antv. 1568. 8. ex edit. Ursini, Ven. 1746. 8. ex rec. Nicolai Schwebelii; c. ejusd. animadv. Acc. Ursini, Vul-

Vulcanii, Stephani, Scaligeri, Casauboni, Heinsii, Xylandri, Palmerii, Longopetraei notae, Oxon. 1748. 8. c. n. Ioh. Heskin, und diese wieder, ex rec. Th. Chr. Harles, Erlang. 1780. erschienen. Gr. in den Anal. des Brunk im 1ten B. S. 383 und Moschus S. 394. Uebersetzt in das Italienische sind von Gedichten des Bion, nur einzele, von den vorhin angeführten Uebers. des Theokrit. In das Französische: von Longepierre, Par. 1686. 12. Lyon 1697. 12. von Poinsinet de Sivry, Par. 1758. 12. beydemahl in Versen; von einem Ungenannten, Par. 1780. 4. in Prose; die beyden letztenmahle mit dem Anakreon. In das Englische: von einem Ungenannten: Lond. 1761. 12. mit dem Anakreon. - Auch habe ich noch eine Uebers. von einem Hrn. Cooke angeführt gefunden. In das Deutsche: von C. L. Lieberkühn (s. Theokrit) von Frdr. Grillo, Berl. 1767. 12. von C. A. Küttner (s. Theokrit) die Entführung der Europa, von Ramler in seinem Batteux.) — Moschus (Zeitgenosse des vorigen; der, von ihm auf uns gekommenen Gedichte, unter welchen sich aber vier eigentliche anakreontische befinden, sind nur neune, welche, unter andern, in den vorhin angezeigten Ausgaben, mit dem Bion abgedruckt worden. Uebersetzt sind sie in das Ital. größtentheils von den Uebersetzern des Theokrit; aber der entflohene Amor auch noch sehr oft einzeln; die Uebersetzungen in die übrigen neuern Sprachen finden sich bey den obigen Uebersetzungen des Bion.) — —

Bey den Römern haben Hirtengedichte geschrieben: P. Virgilius Maro (die bessern Ausgaben seiner zehn Hirtengedichte sind bey dem Art. Aeneis angezeigt; sie sind aber auch oft einzeln gedruckt worden, als zuerst zu Deventer 1488. 4. (s. Fabr. Bibl. lat. B. 2. S. 231) mit Commentar. des Herm. Torrentini, ebend. 1494. f. mit Anmerk. von Eob. Hessus, Hag. 1529. 8. cum Io. Viuis Valentini in easd. Allegor. Mediol. 1539. 8. cum Comment. Rich. Gorraei Par. Lugd. 1554. 8. c. Pet. Rami praelectionibus, Par. 1555. 8. In P. V. Bucol. Ioach. Camerarii explicatio, Eob. Hessii indicat. et interpret. loc. Theocr. Ioh. Sturmii in priores tres eclogas commentar. et Mart. Crusii Scholia in I. II et III. Virgilii eclogam, Argent. 1556. 8. Bucolicor. V. simplex et dilucida metaphrasis, Auct. M. Ment. Gogrevio, Vit. 1566. 12. c. arg. sive rhetor. disposit. Phil. Melanchthonis, et Par. ac Schol. Steph. Riccii, Gorl. 1569. 8. c. Comm. Mich. Barth, Lips. 1570. 8. c. Schol. Franc. S. Brocensis, Salmant. 1591. 8. Argument. explicat. et notis illustr. a Io. Lud. de la Cerda, Mad. 1608. f. Auch sind sie noch, schon im Anfange des 16ten Jahrhunderts, in England sehr öfters gedruckt worden. Diese Ausgaben, und die dabey befindlichen Anmerkungen, Commentar u. d. g. stehen indessen blos zur Befriedigung der Neugierde des Litterators, und als Beyträge zur Geschichte der Dichtkunst in diesen Zeiten hier; denn sie zeugen von der besondern Achtung für das Hirtengedicht, und machen es begreiflich, wie, und warum man deren, in kurzer Frist, so viele schreiben können, daß J. Oporin zu Basel, bereits im Jahre 1546, acht und dreyßig Authores Bucolici zusammen drucken können; ihrem Werthe haben sie die Stelle nicht zu verdanken. Uebersetzt in das Italienische sind die Eclogen des Virgil, überhaupt zwölfmahl; zuerst von Bern. Pulci, Flor. 1481. 4. in Terzinen; zuletzt mit den Büchern vom Landbaue, durch Giov. Soave, Rom 1765. 8. in reimfreyen Versen. Eine etwas freye, aber gute Uebersetzung ist die von P. Rolli, Lond. 1742. 8. in reimfreyen Versen. In das Spanische: von Juan de la Enzina, in s. Cancionero, Zarag. 1516. f. aber beynahe nur Parodie; von Christian de Mesa, Mad. 1618. 8. von Luis de Lyon in seinen Gedichten, Mad. 1631. die beste von allen; sämtlich metrisch; eine prosaische findet sich in der Uebers. der sämtlichen Werke des Virgil von Diego Lopez, Mad. 1681. 4. In das Französische, theils einzeln, theils mit den übrigen Werken des Dichters, überhaupt neunzehnmahl, und hierunter neunmahl in Versen, zuerst

zuerst von Guil. Michel, Par. 1519. 8. in Verse; zuletzt von Lallemand, mit den übrigen Werken des Dichters 1748 in Prose. Die Gressetsche modernisirte, metrische Uebersetzung in s. Poesies, Blois 1734. 12. und in der Samml. seiner Werke ist unstreitig die am mehresten dichterische. Ein Urtheil über sie findet sich, unter andern, in dem 37ten der Neuen Crit. Briefe, Zür. 1763. 8. S. 294. In das Englische: zuerst von Abr. Fleming, Lond. 1575 in ger. und 1589 in reimfreyen Versen; zuletzt von Jos. Warton, bey den Works of Virgil, Lond. 1753. 8. überhaupt, meines Wissens, nur achtmahl, unter welchen die letzte Uebersetzung für die bessere gehalten wird. Vor der Uebersetzung des Dryden findet sich eine Abhandlung darüber, welche allgemeine Bemerkungen über das Schäfergedicht enthält. In das Deutsche: überhaupt eilfmahl; zuerst, von Stef. Riccius, Leipz. 1567. 8. zuletzt von Jordäns, Berl. 1782. 8. — Uebrigens gehören von Erläuterungsschriften die, vorher bey dem Theokrit angeführten, auch hieher; und zu ihnen noch diejenigen, wozu die vierte Ekloge Anlaß gegeben, als eine Dissertation von Tournemine, in den Mem. de Trevoux, Jul. 1702. ein Brief darüber, von Joannis, ebend. Nov. 1704. und eine Antwort auf diesen Brief, von dem erstern, ebend. Daß übrigens Virgil, wegen der 8ten Ekloge zum Zauberer schon im 13ten Jahrhundert erklärt worden, darüber s. das 21te Kap. der Apologie des Gabr. Naude, Par. 1625. 8. Ueber das Leben des Dichters s. den Art. Aeneis.) — Marcus Aurelius Olympius Nemesianus (288. Seine vier Hirtengedichte, in drey Gesprächen und einer Erzählung bestehend, sind zuerst, unter dem Nahmen des Calpurnius, Rom 1471 und Parma 1498 gedruckt worden, und finden sich, unter andern, in den Poet. rei venat. Ulitii, Lugd. B. 1645. 12. Kempferi, Lugd. B. 1728. 4. in den Poet. minor. Burmanni, Lugd. Bat. 1731. 4. Glasg. 1752. 8. Wernsdorfii, Alt. 1780. 8. 3 B. Einzeln, mit dem folgenden Dichter, cum not. var. Mitav. 1773. 8. Uebersetzt ist er in das Italienische in dem Discorso di Tom. Gius. Farsetti . . . sopra il Trattato della Natura dell' Ecloga di Mr. di Fontenelle . . . Ven. 1752. 8. in reimfreyen Versen. Ebend. von Ebend. mit den folgenden, 1761. 8. In das Französische mit dem folgenden, von Mairault, Par. 1744. 12. bey welcher sich auch eine Prüfung und Widerlegung der Fontenellischen Abhandlung über das Schäfergedicht, eine Art von Theorie desselben, nach dem Maßstabe der Vorrede des Dryden, vor seiner Uebersetzung der Hirtengedichte des Virgil, und eine Untersuchung findet, warum die französische Nation an dieser Dichtart minder, als andre Nationen, Geschmack hat? Uebrigens ist über den Werth dieses, und des folgenden Dichters, in dem Mercure, Febr. 1745. ein Aufsatz von de la Bruere, und eine Antwort darauf, in dem 7ten B. S. 28. der Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux des Desfontaines befindlich.) — Titus Julius Calpurnius (Zeitgenosse des vorigen. Die Ausgaben seiner sieben Eclogen, so wie die Uebers. derselben, finden sich bey dem vorhergehenden Dichter angezeigt.) — —

Hirtengedichte, in lateinischer Sprache, von Neuern Dichtern, ob ich gleich nicht Willens, und nicht im Stande bin, sie alle anzugeben: Frc. Petarca († 1374. ist meines Wissens unter diesen der erste, welcher deren, und zwar zwölfe, geschrieben hat; sie befinden sich in den zu Basel, von Joh. Oporin, gedruckten 38 Autor. Bucol. 1546. 8. In Ansehung des Styles sind sie schwach und schlecht; in Ansehung des Innhaltes bemerke ich von ihnen, so wie von verschiedenen andern lateinischen Hirtengedichten dieser, und der nächstfolgenden Zeit, daß er größtentheils von den Mißbräuchen der Kirche handelt. Vielleicht glaubte man, daß so einfältige Leute, wie Schäfer, freyer und sicherer, als andre davon reden könnten.) — Giov. Boccaccio († 1375. Bucolicon ad insignem Virum appenninigenam Donatum de prato veteri; es sind deren sechzehn, die wenigstens 3000 Verse enthalten, und

und in der vorgedachten Sammlung gedruckt. — Giov. Giovian. Pontano (Pontanus † 1503. Unter seinen so weitschweifigen Gedichten, im 4ten B. seiner Werke, Basel 1556. 8. finden sich auch Eklogen. Nachrichten von ihm finden sich in Greg. Gyraldi erstem Gespräch, de poetis sui aevi, im Baillet, B. 4. Th. 1. S. 77. der angeführten Ausgabe u. a. a. O. m.) — Hermigo Gadajo († 1508. Seine lat. Gedichte, Bol. 1581. 4. bestehen aus Eklogen, Epigrammen u. d. m. S. Nic. Antonii Bibl. Hispan. Script. B. 1. S. 432 und Baillet am angef. Orte S. 69.) — Bat. Spagnola, von seiner Vaterstadt Mantuanus genannt († 1516. Seine sämtlichen Gedichte, was auch Erasmus zu ihrem Lobe zu sagen scheint, sind in dem niedrigsten, plattesten Tone abgefaßt; das Urtheil Scaligers davon ist nicht zu hart. S. Poet. lib. VI. C. 4. S. 788. 2te Ausg. Sie sind zu Basel 1501. f. und die zehn Bucolica, einzeln, unter andern c. comment. Iodoc. Badii, Lond. 1584. 12. c. not. Ioa. Murmelii, Lond. 1598. 12. gedruckt. Mantuanus wurde, in den mittlern Zeiten, als ein classischer Schriftsteller betrachtet, und in Schulen gelehrt. (S. Scal. Poet. a. a. O. und Wartons hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 257.) Auch übersetzt ist er in das **Französische** einmahl von Mich. d'Amboise, Par. 1530. 4. und das zweytemal von Louis de Graviere, Lyon 1558. 8. und in das **Englische** von Mich. Harvey 1656 geworden. Nachrichten von seinem Leben liefert, unter andern, Baillet am angef. Ort S. 101.) — Fausto Andrelini († 1518. Seine zwölf seichten Hirtengedichte finden sich in der von Joh. Oporin (Herbst) gemachten Sammlung von 38 Bukolischen Dichtern, Bas. 1546. 8. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. S. 111. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — Andr. Navageri (Naugerius † 1529. Eclogae, lib. II. Basil. 1546. 8. obgleich nicht in seinen Hirtengedichten so glücklich, als in seinen Sinngedichten, doch keinesweges ganz schlecht. Nachrichten von ihm liefert Baillet am angef. Ort S. 169.) — Jac. Sannazaro (Actius Sincerus † 1530. Seine piscatoria sind bey s. Lamentatio de morte Christi, Par. 1527. 8. und in s. Poem. c. notis Iani Brouckh. Amst. 1689. 12. ebend. 1727. 8. abgedruckt; es sind ihrer eigentlich sechse, und Scaliger, Poet. S. 816. sagt, daß sie allein, nach den Eklogen des Virgil, des Lesens werth wären; allein Scaliger hat sich durch die Vorzüge der Sprache, als bloßer Sprache, oder als Sammlung guter lateinischer Phrasen, verleiten lassen, und keine Vergleichung zwischen Gedanken und Ausdruck angestellt, noch weniger die ersten geprüft. Nachrichten von dem Verf. finden sich im Baillet, am angef. Ort S. 124.) — Erasmus Mich. Lätus (ein Däne, ums Jahr 1560. Seine Bucolica sind zu Wittenberg 1560. 8. gedruckt. Borrichius, in der 5ten Dissert. N. 221. S. 168. gesteht dem Verf. Leichtigkeit zu, sagt aber denn doch, daß seine Verse rauh und hart, und sehr ungleich sind.) — Hier. Vida († 1566. Seine Bucolica, welche in drey Eklogen bestehen, sind mit seiner Arte poetica, dem Gedicht de Bombyce, und dem Lud. Scacc. Rom 1527. 4. und in der Sammlung seiner sämtlichen Gedichte, Crem. 1550. 8. Lond. 1732. 8. im 1ten B. abgedruckt. Um rein lateinisch zu schreiben, ist er, sogar nach dem Zeugniß seines Verehrers, des Scaliger, Poet. S. 806.) in das Kindische und Niedrige verfallen. Nachrichten von seinem Leben finden sich, unter andern, im Baillet, a. a. O. S. 261.) — Bruno Seidelius (von Querfurt, ums Jahr 1577. In seinen sieben Büchern Gedichten, Bas. 1554. 8. findet sich ein Buch so genannter epischer Idyllen; und in Melch. Adams Vit. Medic. Germ. S. 235. Heidelberg 1620. 8. einige Nachrichten von ihm.) — Nicolas Rapin (der nicht mit Rene Rapin zu verwechseln ist, † 1609. Seine Eklogen sind mit seinen übrigen lat. und franz. Gedichten, Par. 1610. 4. und auch seiner vorhin angeführten Abhandl. de carmine pastorali, Par. 1659. 4. vorgedruckt. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. S. 463. und Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — Sidronius Hosschius († 1653. In

In seinen zu Antwerpen 1656. 8. unter dem Titel, Elegiae, gedruckten Gedichten, wobey auch noch acht geistliche Idyllen des P. Wilh. Becanus sind, finden sich einige Eklogen, die, was auch Pabst Alexander der 7te zu Ehren des Verfassers reimen ließ, eben so wie seine übrigen Gedichte, nicht über das Mittelmäßige sich erheben. Lächerlich lobrednerische Nachrichten von ihm liefert Baillet im 2ten Th. des 4ten B. seines Jugemens N. 1476.) — Pet. Mambrun († 1661. Wollte, dem Virgil gleich, Heldengedichte, Georgika und Eklogen, aber über geistl. oder christliche Materien, schreiben, und wählte zum Helden des ersten, den großen Constantin, oder den Untergang der Abgötterey, zum Innhalt der zweyten, die Pflege, oder den Anbau der Seele, blieb aber in den letztern, welche seiner Dissertat. de Epic. Carmine. Par. 1652. 4. angehängt sind, und wovon er eine so gar auch in das Griechische übersetzt hat, der heidnischen Muse treu, und läßt Najaden und Dryaden ihr Geschäfte darin, obgleich nur sehr mittelmäßig, treiben. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1494.) — Laur. Le Brün († 1660. hat auch den christlichen Virgil, aber viel schlechter, obgleich getreuer als Mambrun, gespielt; denn seine zwölf so genannten Eklogen, in s. Virg. Christ. Par. 1661. 8. sind alle geistlichen Innhaltes, aber nur für Kinder geschrieben. Nachrichten von ihm finden sich im Baillet, a. a. O. N. 1500.) — Jean Bussieres († 1678. In seinen lat. Gedichten, Lyon 1658. 12. finden sich höchst mittelmäßige so genannte Idyllen und Eklogen. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1524.) — Rene Rapin († 1687. hat geistliche Eklogen geschrieben, welche mit seinen übrigen lat. Gedichten, Par. 1681. 12. 2 B. erschienen, und gerade die schlechtesten darunter sind. Lobrednerische Nachrichten von ihm liefert Baillet a. angef. O. N. 1537. welche durch das, was Bayle in dem ihm gewiedmeten Artikel sagt, ein wenig berichtiget werden. Nur schreibt er ihm das, meines Wissens, dem Nic. Rapin gehörige Werk, de Carmine pastorali, und die dabey befindlichen Eclogae, Par. 1659. 4. zu.) — Jean Commire († 1702. in dem 2ten B. s. Carm. Lib. III. Lut. 1678. 4. finden sich einige Eklogen, welche, ob sie gleich nicht so gut als seine übrigen Gedichte, dennoch besser sind, als was die übrigen Jesuiten, Mambrun, Le Brun, Rapin, u. a. m. in dieser Art, geschrieben haben. Sie zeigen Dichtergeist. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1538.) — Pet. Francius (ein Holländer † 1704. In s. Poemat. Amstel. 1682. 12. ebend. 1697. 8. sind einige Eklogen, welche viele natürliche Einfalt haben, ohne eben platt und niedrig zu seyn. Nachrichten von dem Verf. liefert Baillet a. a. O. N. 1536.) — Nic. Partenio Gianentasi († 1715. Piscator. et nautica, Neap. 1686. 12. Halieutica, Neap. 1689. 8. Phrasensammlungen aus dem Virgil.) — Jac. Vaniere († 1730. In seinen Opusc. Par. 1730. 8. finden sich 15 keinesweges schlechte Eklogen.) — — Uebrigens scheinen mir auch die besten dieser neuen lateinischen Eklogen, so wie alle neuern lateinischen Gedichte, etwann das Epigram ausgenommen, höchstens nichts als **Kunstwerke** zu seyn, welche mehr dem bloßen Kunstliebhaber, als dem Menschen, Genuß gewähren können. Weder die Gegenstände der neuern Welt, noch die daraus gebildeten Empfindungen, sind von solcher Beschaffenheit, daß sie sich in eine alte Sprache hineinzwingen, oder, daß sie sich so verläugnen, so vergessen lassen, daß der neuere Dichter ganz zu einem alten würde. Das Gepräge ächter Empfindung fehlt allen. — —

Hirtengedichte in neuern Sprachen, von italienischen Dichtern. Von ihnen ist das Hirtengedicht, wenn nicht aus- doch fortgebildet — vielleicht ein wenig zu weit von seiner Natur entfernt worden; sie haben Form und Innhalt erweitert, haben es zuerst nicht allein bis zu Schäferromanen, so gar bis zu so genannten epischen Gedichten, ausgesponnen, nicht allein dramatisirt, nicht allein Schäfersonnette geschrieben, sondern auch, und gleich, bey seiner ersten Bearbeitung, es durch Einhüllung

lung wirklicher Menschen, in erdichtete Schäfer, und später, durch die Einrichtung der Arcadia, in so ferne noch mehr allegorisch gemacht, als die Dichter selbst, unter ihren Arkadischen Schäfernahmen, darin redend auftreten, und so gar wissenschaftliche Materien behandeln, dergestalt, daß endlich von dem eigentlichen Character, und dem Tone des Hirtengedichtes, nichts, als die Nahmen der Schäfer, und einige Phraseologieen übrig geblieben sind. Die Ursachen dieser so vielfachen Bearbeitung dieser Dichtart sind, wahrscheinlicher Weise, sehr mannichfaltig. Von einer Seite zeigt es Vorliebe zu derjenigen Lebensart, bey welcher sanfte und gemäßigte Handlungsweisen und Empfindungen Statt haben können, und eine Sehnsucht nach ruhigem Genusse des Herzens an, die vielleicht in denen Zeiten, da das Hirtengedicht in Italien vorzüglich bearbeitet wurde, um desto natürlicher und größer waren, als Italien selbst der Schauplatz immerwährender Unruhe war; von der andern Seite scheint eine äußerst biegsame Einbildungskraft durch, welche nichts von eigentlicher Wahrheit bedarf, um auf angenehme Gegenstände gelenkt, und von ihnen festgehalten zu werden, der es nichts verschlägt, ob Könige, und äußerst cultivirte Menschen, oder ob wirkliche Schäfer mit dem Schäferstabe, mit Schäfergesinnungen, und mit Schäfersprache auftreten?

Bey jener Verschiedenheit der Schäferpoesie ist es indessen nothwendig, die verschiedenen Arten derselben einzeln zu behandeln; ich fange bey der einfachsten, der simpelsten erzählenden an, und begreife Hirten- Fischer- und Schiffergedicht darunter. In so fern solche in einer und derselben Versart, diese möge seyn, welche sie wolle, und aus gereimten oder ungereimten Versen bestehen, abgefaßt sind, nennen die Italiener sie **Eklogen** (S. Quadrio della Storia e ragione d' ogni poesia (Vol. II. Lib. 2. S. 352) und, wofern sie in ungleichen Versen geschrieben worden, **Idyllen**; wechseln aber gleiche und ungleiche Versarten darin ab; z. B. größere mit kleinern Stanzen: so haben einige ihrer Kunstrichter, z. B. Ubeno Nieselli, sie mit dem Nahmen anderer italienischer Versarten **Barzolette** und **Frottole** belegt. Diese sind indessen im Ganzen gewöhnlich, so wie die aus Prose und Versen bestehenden Schäferromane zu den Eklogen gezählt worden, obgleich Crescimbeni (Stor. della volg. P. B. 1. 46te Ausgabe von 1731) nur Terzinen für sie anzunehmen scheint; der übrigens die ganze Dichtart (a. a. O. S. 275) nicht sowohl von den Hirtengedichten der Alten, als dem Madrigal ableitet, weil, wie es der Nahme des letztern schon besagen soll, (von mandre) der Innhalt dieses Gedichtes aus ländlichen Gegenständen, und ländlichen Empfindungen ursprünglich bestanden hat, und auch in einem, diesem gemäßen Tone abgefaßt worden ist. — Die erste Idee vom Hirtengedichte in der italienischen Sprache, ob es gleich nicht den Titel führt, zeigt sich in dem Ameto, Comedie delle Ninfe Fiorentine di Mr. Giov. Boccaccio, welche eigentlich nichts weniger, als eine Komödie, nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes, sondern es nur in so ferne heißen kann, als das Werk des Dante so heißt. Es ist ein aus Prosa und Reimen bestehender Roman, dessen Held, Ameto, ein Hirte, und das zuerst Ven. 1478. 4. und nachher noch sehr oft, unter andern con la dichiarazione de' luoghi difficili, di Franc. Sansovino, Vin. 1545. 8. 1586. 12. gedruckt worden, und das Muster der folgenden Werke dieser Art gewesen ist. Die darin vorkommenden Gedichte sind in Terzinen abgefaßt; auch scheint Boccaz manche seiner eigenen Begebenheiten, unter Schäfervorfälle versteckt, und sich selbst, unter dem Nahmen Caleone, so wie den König Robert, unter dem Nahmen Midas, geschildert zu haben. (S. unter andern Tiraboschi Geschichte der freyen Künste und Wissensch. B. 3. Th. 2. S. 205 deutscher Uebers.) Folglich fängt mit ihm die Schäferallegorie schon an. — Um übrigens ähnliche Werke nicht zu trennen, übergehe ich hier die, der Zeitfolge nach, nun erschienenen eigentlichen Eklogen, und fahre mit diesen Schäferomanen

fort — Jac. Sannazaro († 1530. L'Arcadia, Nap. 1504. 4. Ven. 1534. 8. In seinen Rime, Fir. 1532. 8. Ven. 1552. 8. ornate d'alcune annotazioni e vita di Tom. Porcacchi, Vin. 1558. 12. colle annotazioni di Frc. Sansovino, Ven. 1566. 1585. 12. 1616. 12. Mit den Anmerkungen der vorhergenannten, des Massurenzo, u. d. m. Pad. 1723. 4. b. A. Opere volg. Ven. 1752. 8. 2 B. Der Ton der Schreibart des S. ist von den Italienern immer als das Muster in dieser Dichtart angesehen worden — Diom. Guidalotto (Al Spectabile Bald. Cattaneo . . Egloghe di D. G. Bologna 1504. Es sind der Hirtengedichte sechs mit ein wenig Prose untermischt, um sie in ein Ganzes zu verbinden, welchem aber keine weitläuftige Dichtung zum Grunde liegt.) — Ascanio Botta (1526. Rurale, Crem. 1524 und 1533. 8. ganz in der Manier des Sannazaro.) — Matteo di San Martino (1540. Pescatorie ed Ecloghe, (Ven. 1540.) 8. sind auch, durch eingemischte Prose, in ein Ganzes verbunden.) — Ant. Piccioli da Ceneda (1590. Prose Tiberine del Pastore Ergasto, Trev. 1597. Die eingeführten Schäfer sind Gelehrte dieses Zeitalters, und Prose und Verse wechseln ab.) — Marzio Bartolini (I sogni Pastorali, Oxon. 1596.) — Ant. Droghi (Leucadia . . . Bol. 1598. 12. Ist eine genaue Nachahmung der Arcadia, und enthält der eigentlichen Eklogen zwölfe.) — Ces. Capaccio (Mergellina, Egloghe Piscatorie . . . Nap. 1598. 12. Der eigentlichen Eklogen sind zehen, welche, nach der Manier des Sannazaro, durch Prose in ein Ganzes verbunden worden sind.) — Gius. Garini Corio (L'Elpino, Arcadia . . . Mil. 1720. 4. aus sieben eigentlichen Eklogen bestehend, und durch eingemischte Prose zu einem Ganzen gemacht.) — Eigentliche, einzele Eklogen haben geschrieben: Giusto de' Conti, kurz nach dem Zeitalter des Petrarch, und nach ihm Sannazaro von Pistoja, der aber mit Jac. Sannazaro nicht zu verwechseln ist, sollen zuerst dergleichen abgefaßt haben; s. Crescimbeni a. a. O. S. 275. — Jac. Fiorino de' Buoninsegni. — Franc. Arsocchi. — Girol. Benivieni (Hirtengedichte von ihnen sind in der zu Florenz 1481. 4. gedruckten Uebersetzung der Hirtengedichte des Virgil von Bern. Pulci befindlich. Aus der Vorrede erhellt, daß der erste dieser Dichter, ums Jahr 1468 eine Fischerekloge geschrieben hat: ein Umstand, der dem Crescimbeni, und seinem neuesten Herausgeber (Stor. B. 1. S. 56. N. 15.) unbekannt gewesen ist. — Diese Fischerekloge, so wie alle übrigen italienischen, und selbst die Schiffergedichte, unterscheiden sich indessen im Tone der Empfindungen, nicht so wie die Idyllen des Theokrit, je nachdem Hirten oder Fischer, oder gar je nachdem Vieh- oder Ziegenhirten, oder eigentlicher Schäfer, oder gar nur ein Miethling, darin redend eingeführt wird, von einander: eine, meines Bedünkens, nicht genug bemerkte, und doch sehr sichtliche Feinheit des griechischen Dichters. Auch ist es sehr natürlich, daß die immer verschiedene Lebensart, und Beschäftigung mit verschiedenen Arten von Thieren, nicht blos ein verschiedenes Costume, sondern auch eine mehr oder weniger feine, oder rohe, eine mehr oder weniger ruhige oder heftige u. s. w. Gemüthsart überhaupt hervorbringen müsse; eine feine Bemerkung hierüber findet sich, meines Bedünkens, in den beyden alten Scholiasten des Theokrit zu dem 87ten V. der ersten Idylle S. 19 des ersten B. der Reiskischen Ausgabe.) — Serafino Aquilano (in seiner Operette . . . collette per Franc. Flavio, Ven. 1502. 8. con la vita del Poeta (di Vinc. Calmeta) Rom. 1503. 4. Ven. 1548 und 1550. 8. b. A. finden sich Eklogen, worin die Schreibart zwar etwas rauh ist, die aber dennoch von dichterischem Genie zeugen) — Luigi Alamanni (in seinere Opere Toscane. Lione 1533. 8. sind auch dergleichen enthalten.) — Giani. Botazzo und Nicolo Franko (Dialoghi marittimi, di G. B. e alcune rime marittime di N. F. e di altri diversi spiriti dell'Academia, de gli Argonauti, Mant. 1547. Die erstern sind in Prose; die letztern bestehen

aus eigentlichen Schifferekloqen und Schifferſonnetten, und ſind, meines Wiſſens, die wichtigſten italieniſchen Schifferekloqen, obgleich nicht die erſtern; denn ſchon Bern. Taſſo hat, im 3ten B. ſeiner Amori, Ven. 1537. drey Schifferſonnetten.) — Girol. Muzio (Le Egloghe del Muzio Juſtinopolitano divise in cinque libri: le amoroſe, Lib. I. le marcheſane, Lib. II. le illuſtri, Lib. III. le lugubri, Lib. IV. le varie, Lib. V. Vin. 1550. 8.) — Andrea Calmo (Le bizarre feconde e ingenioſe Rime peſcatorie di . . . Ven. 1553. 8. im venetianiſchen Dialect.) — Bernardino Rota (Sonetti e Canzoni del S. B. R. con l' Egloghe peſcatorie, Nap. 1560. 8. 1574. 4. 1720. 12. Dieſer Eklogen ſind vierzehn, es ſind aber, wie man aus den angezeigten ſehen kann, keinesweges die erſten Fiſcherekloqen in italieniſcher Sprache. Auch hat noch Bern. Taſſo eine dergleichen geſchrieben, welche ſich in dem 2ten B. ſeiner Amori, Ven. 1535. 8. befindet.) — Bern. Baldi (In ſeinen jugendlichen Gedichten, unter dem Titel, Il Lauro, finden ſich drey Fiſcherekloqen.) — Giov. Fratta (Egloghe, Ver. 1576.) — Baldo Cothani (Dafni, Ecloga . . . nella quale ſotto nome di Aritea e di Timilio ſi ragiona de l' Amore, de la Virtù e de l' Onore, von Orv. 1582. 4.) — Girol. Raſi (La Triſtezza di Metanio, Egloga ſpirituale . . . . Fir. 1584. 4.) — Ant. Dionyſi (Figeno, Egloghe paſtorali . . . Ver. 1588. 8. Es ſind deren ſechs.) — Aurelio Corbellini (Unter dem Titel, Le Fiamme amoroſe, hat er einen Band Eklogen geſchrieben.) — Giov. Capponi (Egloghe Boſchereccie, Ven. 1609. 12.) — Oraz Beneſia (Egloghe Paſtor. et Boſch. Tor. 1515. 4.) — Jac. Lavelli (Venezia e Ferdinando, Egloghe. . Ven. (1620. 4.) — Ascanio Grandi (Egloghe Simboliche) — Greg. Grimaldi (Egloghe paſtorali, e rime varie, welche letztere alle auch Schäferinnhaltes ſind, Fir. 1717. 8.) — Bald. Papadia (Egloghe paſtorali, Nap. 1770. 4. Es ſind deren zehn, deren Innhalt Liebe iſt.) — Vicini (Rime paſtorali, Ven. 1780. 8.) — Auſſer den genannten Dichtern haben einzele Eklogen noch geſchrieben, Frc. Bentivoglio, Pomp. Torelli, P. Jac. Martelli, Fel. Zappi, Gino Ginoni, Silv. Razzi, Maddalena Campiglia, Rem. Fiorentino, Porf. Bruno, Frcs. Cirocchi, Frcs. Bruſoni, einige Ungenannte u. a. m. welche einzeln, oder mit ihren übrigen Gedichten zuſammengedruckt worden ſind. Mehrere Nachrichten darüber finden ſich in des Crescimbeni Stor. della volgar Poeſ. B. 1. S. 46 u. f. S. 275. Ausgabe von 1731. in des Quadrio Stor. e rag. d' ogni Poeſ. B. 2. Buch 1. S. 594 = 1618. — —

Sogenannte **Idyllen**, welche, wie gedacht, von den Eklogen der Italiener, vorzüglich dadurch ſich unterſcheiden ſollen, daß ſie in völlig ungleichen Verſen abgefaßt ſind, und deren Erfindung, oder Einführung in die italieniſche Litteratur zwar nicht in das ſo verſchriene ſiebzehnte Jahrhundert fällt, welche aber denn doch in dieſem zur Vollkommenheit gebracht würden, und ſich alſo von den eigentlichen Eklogen mehr noch durch den **Ton**, als durch die bloße **Form**, auszeichnen, ſind geſchrieben worden, von: Giamb. Marini († 1625. Ich nenne ihn zuerſt, ob er gleich nicht, wie er ſich rühmte, Erfinder dieſer Dichtart war, ſondern ihr nur den Nahmen gab; denn ſchon vor ihm hatte Preti Gedichte in dieſer Form abgefaßt (La Salmace progreſſi d' Amore, la Lettera) und auch ehe, als er, hatte Gab. Zinano dergleichen, obgleich nicht Idyllen benennt, drucken laſſen. (S. Crescimbeni Storia della volg. Poeſ. B. 1. S. 221. Ausg. von 1731) Sein Beyſpiel verleitete indeſſen zur Nachfolge; und wäre nichts als die Form beeinträchtiget worden: was hätte es geſchadet? Aber, von Freyheit in der aus der Natur einer Sache ſich ergebenden **Form** iſt, meines Bedünkens, Freyheit im Tone unzertrennlich; beyde fließen aus einer Quelle, aus einer Begeiſterung, welche nicht durch die Art und Natur des gewählten Innhaltes, oder Stoffes, ſondern durch lebhaftes Gefühl

fühl von Dichterkraft bestimmt wird, und folglich auf keine Art, im Verhältniß mit dem Verhältniß des gewählten Stoffes zu der wirklichen Welt, und zu der Natur der Dinge, bleiben kann, aus einer Begeisterung, die nur sich, nicht den gewählten Innhalt, gleichsam darstellen will, welche über alle Beschränkungen, die aus diesem sich ergeben, wegsetzt, und, in dem vorhabenden Falle, unter Schäfernahmen, und Schäferempfindungen, Dinge in die Welt bringt, die, so reizend sie auch an und für sich selbst seyn mögen, uns dennoch verwirren, weil wir, bey dem Widerspruche, worin sie mit sich selbst, und mit der wirklichen Welt stehen, für sie keinen Platz in unserm Kopfe finden. Zu den bessern Gedichten des Marini in dieser Art zählen die Italiener: Il Rapimento d'Europa, und Il Testamento amoroso, Ven. 1612. 12. nachher mit mehrern Gedichten dieser Art, unter dem Titel: La Sampogna (die Schalmey) divisa in Idillii favolosi e pastorali, Par. 1620. 12. — Bart. Arnigio (La Farvalla . . . Trev. 1601. 4.) — Ces. Orsini (bey seiner Pistole amorose finden sich acht Idyllen.) — Lion. Quirino (Il Narcisso, Ven. 1612. 12.) — Seb. Quirini (La Bella Pescatrice, Ven. 1613. 12.) — Nic. Conradini (La Fuggitiva Ninfa, Ven. 1613. 12.) — Marc. Ant. Balcianelli (Affetti di Lidia ad Eurillo, Ven. 1613. 12.) — Giul. Ces. Gigli (I Rivali, Ven. 1614. 12.) — Pace Pacini (Campe Marzio, ovvero le Bellezze di Lidia, Vic. 1614. 12.) — Adr. Verdizotti (La Dafne, Vic. 1614. 12.) — Ettore Martinengo (L'Attone, Ven. 1614. 12.) — Giov. Cappone (Idilli, Ven. 1615. 12. verm. 1617. 8. Eine andere Sammlung Idyllen von ihm erschien unter dem Titel: L'Euterpe, Mil. 1619. 12. — Girol. Priuli (La Galatea (ohne Druckort und Jahrsz.) 8. Crem. 1628. 8. besteht aus verschiedenen Idyllen, welche unter sich verbunden sind.) — Frcs. Zuccareni (Le Lagrime di Tirsi sopra Partenope, bey f. Panegirici, Nap. 1671. 12.) — Inn. Barcellini (Idillio allegorico, Mil. 1706. 8. gehört zu den besten.) — In dem Werke des Muratori, della perfetta poesia, findet sich eine Idylle von Carl. M. Maggi. — Eine Samml. Idyllen, welche verschiedene der vorhin angezeigten, und andre mehr, enthält, erschien, unter dem Titel: Gl' Idilli di diversi Ingegni illustri . . . Mil. 1618. 12. — Von der Idylle der Italiener handelt Crescimbeni, Storia della volg. Poesia, B. 1. S. 60 und 221. u. A. Quadrio, in seiner Storia e ragione d'ogni Poes. B. 2. Buch 2. S. 349. — —

Ueber die **Schäferepopee** der Italiener, siehe den Artikel **Heldengedicht** S. 420. a. — —

Schäferdramen bey den Italienern: Die Dichtart selbst ist von den italienischen Kunstrichtern, bald gänzlich verworfen, bald, als eine der wichtigsten Erfindungen der Nation, hoch empor gehoben worden. Zu den erstern gehört, unter andern, Gravina, in s. Ragione poetica, Lib. II. XXII. S. 111. und in dem Libro della Tragedia XVII. S. 18 u. f. Ven. 1731. 4. welcher behauptet, daß bey der, Schäfern zukommenden Lebensart, keine, mit dieser übereinstimmende, wahrhaft interessante dramatische Fabel, Statt haben könne; zu den letztern Gius. Ces. Becelli, welcher in seinem Werke, della novella Poesia, Ver. 1732. 4. S. 158 u. f. dagegen sagt, daß man, bey dem Schäferdrama, sich nicht die Schäferwelt, so wie sie jetzt ist, sondern so wie sie zur Zeit, da noch nicht prächtige Städte erbaut waren, da Schäferstand noch gleichsam ein Hauptstand der Erde war, u. d. m. denken müsse; allein er räumt denn doch selbst ein, daß wir von diesem Zustande nicht recht viel wissen, und scheint ganz zu vergessen, daß ein solcher Zustand nicht bis zu einer gewissen Verfeinerung, wie ihn z. B. Tasso und Guarini darstellen, gebracht werden könne, ohne daß nicht vorher Städte, und wichtigere Stände entstehen müssen, dergestalt, daß eine solche verfeinerte Existenz desselben, im Widerspruche mit sich selbst steht; daß, ferner, wenn der Mensch bey dramatischen, bey eigentlich sinnlich, und vor Augen ihm gezeigten Darstellun-

stellungen, auch wenn er sie nur als solche sich denkt, nicht, in der wirklichen Welt, um sich her, oder in den aus den Zuständen der Vorwelt sich gebildeten Ideen, gleichsam ein Gegenbild, oder ein damit verwandtes, ähnliches Ding hat, er — wenigstens eine zu biegsame Einbildungskraft besitzen muß, wofern er daran Theil nehmen, oder dadurch getäuscht werden soll; denn, meines Bedünkens, ist, je dunkler der Sinn ist, auf welchen gewirkt wird, die Einbildungskraft um desto ehe in das Spiel zu ziehen, und es mithin desto leichter Empfindungen zu erwecken, dergestalt, daß blos gelesene, blos gehörte, blos zum Hören bestimmte Gedichte von Schäfervorfällen, und noch mehr bloße Darstellungen von bloßen Schäferemfindundungen jener Beglaubigung aus der wirklichen Welt, oder aus Vorstellungen von gewesenen Zuständen derselben, weit minder bedürfen, als Schäferdramen, um auf den Menschen zu wirken: ein Unterschied, aus welchem noch unter den verschiedenen schönen Künsten selbst, unter Musik und Mahlerey, unter Dichtkunst und Mahlerey, selbst unter Dichtkunst und Musik, wofern jene Darstellungen aus der eigentlich sichtbaren Welt liefert, ohne sie gerade zu Vorstellungen zu liefern, in Ansehung ihrer Wirkungen, und folglich auch in Rücksicht auf Wahl des Stoffes, und auf Bearbeitung desselben die wichtigsten Unterschiede entstehen, welche so wie die, daraus, daß die Werke der Dichtkunst zwey Sinne zugleich, Gehör und Gesicht, beschäftigen, und auch ihren Innhalt sowohl aus der hörbaren, als sichtbaren Welt, und oft aus beyden zugleich, nehmen können, entstehenden Vorzüge derselben, im Vorbeygehn gesagt, noch wenig oder gar nicht, in Theorieen erörtert worden sind. — Die Schäferdramen in Italien bildeten sich aus dem, bey feyerlichen Gastmahlen jener Zeit, üblichem und bis zum Ausgange des 16ten Jahrhunderts fortbestehendem Gebrauche, Gedichte, zur Unterhaltung der Gäste, hersagen, oder hersingen zu lassen. (S. Il Risorgimento d'Italia negli studi etc. di Sav. Bettinelli, Op. B. 4. S. 108.) Es war natürlich, daß die blos erzählenden, oder blos lyrischen Gedichte, in der Folge der Zeit, nicht Unterhaltung, nicht Vergnügen genug gewährten; und da alles nur auf dieses vorzüglich abgesehen war: so scheint die Wahl von Personen aus der Schäfer- oder aus der idealen Welt, zumal da jene Welt schon in den eigentlichen Eklogen erfunden war, dazu natürlicher, als aus der wirklichen. Auch erforderten jene nicht so viel Personen zur Vorstellung, nicht so viel Zurüstung, u. d. m. Das erste Stück dieser Art ist zwar nicht ganz eigentlich aus der Schäferwelt; enthält aber den Keim dieser Dichtungsart sehr sichtlich; es ist der Orfeo (Favola) des Agnolo Poliziano, der in den Jahren 1474-1483 in Mantua vorgestellt, zuerst Bologna 1494, zuletzt, Ven. 1749 gedruckt worden ist. Er besteht fast gänzlich aus Octaven (sichere Spuren wirklichen Gesanges, oder doch des Ursprungs aus Gesang) und die Handlung darin ist ohne alle Bedeutung, sie ist mehr Erzählung einer Handlung, als eine Handlung selbst. Auch sind die zunächst auf den Orfeo gefolgten Werke dieser Art von eben dem Schlage; sie bestehen zuweilen nur aus ein paar Scenen, zuweilen schon aus drey und vier besonders abgetheilten Acten (wie der Erbusto und die Filena des Giov. Agost. Cazza, Ven. 1546. 8.) sind größtentheils in Terzinen abgefaßt, zuweilen auch in vermischten Versarten, zuweilen in Octaven, haben zuweilen besondre Prologen, und besondre Schlußchöre (welche anfänglich Licenzen hießen, und sichtlich in Musik gesetzt waren) oder Gesänge zu Tänzen; und Götter und Halbgötter, Satyrs und Faunen, treten vermischt mit Schäfer und Landvolk aller Art darin auf, u. d. m. — Einheit in die Handlung, Uebereinstimmung unter die verschiedenen Theile des Ganzen, und die, bey solchem Innhalt, mögliche dramatische Verwickelung wurde in dieser Dichtart zuerst von Agost. Beccari gebracht, denn die früher erschienene Egle des Giomb. Giraldi Cintio hat nicht Schäfer oder Landleute, sondern Götter und Nymphen zu

zu handelnden Personen, und gehört also nicht zu den Schäferspielen, sondern zu den Satyrspielen. Er dramatisirte die Ekloge in seinem Sacrifizio, welches auch zuerst unter dem Titel, Favola pastorale, Ven. 1555. 8. gedruckt wurde, und das Jahr vorher zu Ferrara vorgestellt worden war. Daß sie in Musik, und zwar von Alfonso dalla Viola, gesetzt worden, erhellt aus der Vorrede der angeführten Ausgabe; aber, ob ganz, oder nur die darin befindlichen Chöre, weiß ich nicht? Planelli, in seinem Werke, Dell' Opera in Musica, Nap. 1772. 8. S. 8. scheint das Erstere zu glauben; es kann also, die Chöre abgerechnet, nichts als Recitatif gewesen seyn, da der Dialog nicht durch eigentliche dazu gehörige Arien unterbrochen wird, und diese, im Vorbeygehn bemerkt, bekannter Maßen, erst in dem Jason des Andr. Cicoginni, in Musik durch Franc. Cavallo gesetzt, um das J. 1649 eingeführt worden sind. — Von den so vielen Nachahmern in dieser Dichtungsart, (denn über zweyhundert Schäferdramen sind von den italienischen Dichtern geschrieben worden. S. den Aminta von Fontanini S. 351) führe ich nur die wichtigern an, als: Alb. Lollio (L'Aretusa, Com. pastorale, Ferr. 1564. 8. die Musik von dem vorgehenden Meister.) — Agost. Argenti (Lo Sfortunato, favola Pastorale, Flor. 1568. 4. die Musik auch von Viola.) — Torq. Tasso (L'Aminta fav. boscareccia, Ven. 1581. 8. Par. 1646. 4. mit Anmerk. von Menage, Par. 1655. 8. illustrato da Guist. Fontanini, Rom. 1700. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1736. 8. ebend. 1769. 8. mit Kupf. und noch sehr oft, schon im J. 1573. vorgestellt. Die dazu gesetzte Musik ist von Erasmo Marotta. Das Gedicht ist in die mehresten neuen Sprachen übersetzt; in das **Spanische** von Xauregui, in seinen Rimas, Sev. 1618. 4. In das **Französische**, zuerst von P. de Prach, Bord. 1584. 4. überhaupt neun verschiedene Male, zuletzt von Pecquet, Par. 1734. 12. und von Escapolier, avec un discours sur la pastorale italienne et sur l'Aminte, Par. 1735. 12. In das **Englische sechsmahl**, zuerst 1591 von Stockdale, Lond. 1777. In das **Deutsche**, überhaupt fünfmahl, zuerst 1630 von einem Ungenannten, Berl. 1766. 8. in erbärmliche Reime.) — Ant. Ongaro (L'Alceo, favola pescatoria, Ven. 1582. 8. Ferr. 1614. 4. Pad. 1722. 8. Der Titel besagt den Innhalt; es ist das erste aus Fischern bestehende Stück dieser Art, und gehört überhaupt zu den bessern. Französ. d. Rol. Brisset, Par. 1596. 12.) — Luigi Groto (Il Pentimento Amoroso, fav. pastor. Ven. 1583. 12. Französisch, durch Rol. Brisset, Tours 1591. 12. Lo Calisto, Ven. 1583. 12.) — Crist. Castelletti (L'Amarilli, fav. pastor. Ven. 1587. 12.) — Madalia Campiglia (La Flori, favol. bosc. Vic. 1588. 8.) — Ces. Simonetti (L'Amaranta, fav. bosc. Pad. 1588. 8.) — Piet. Lupi (I sospetti, fav. bosc. Fir. 1589. 8.) — Bat. Guarini († 1613. Il Pastor fido, Tragic. past. Ven. 1590. 4. und mit solchem Beyfalle aufgenommen, daß er schon Ven. 1602. 4. das 20te Mahl, und blos bey Lebzeiten des Verfassers 48 Mahl, zuletzt im 1ten B. seiner Werke, Ver. 1737. 4. gedruckt wurde; aber auch so vielfältig bestritten, daß Fontanini in seiner Bibl. Italiana B. 1. S. 431 u. f. eilf Seiten mit der Geschichte der Streitigkeiten darüber angefüllt hat. Der Titel, Tragicomödia, wurde nähmlich von dem Kritiker, Gias. Nores, so wie die ganze Dichtart, in seinem Discorso intorno a que' principi cause e accrescimente che la Comedia, la Tragedia e il Poema eroico ricevano della Filosofia morale e civile. Par. 1587. 4. für ein Ungeheuer erklärt, und Guarini, ob er gleich sein Gedicht noch nicht drucken lassen, vertheidigte sie denn doch, in seinem Verato (dem Nahmen eines berühmten Schauspielers dieser Zeit) Fer. 1588. 8. Nores antwortete, und wurde wieder beantwortet; andere mischten sich in den Streit, worunter Faustino Summo der merkwürdigste ist, der von seinen Discorsi, einen gegen die Tragikomödien, einen andern gegen Schäferdramen überhaupt gerichtet hat. Hätten

beyde ihre Nation so gut gekannt, als sie Griechen und Römer zu kennen scheinen, und in Erwägung gezogen, daß, bey verschiedener Cultur überhaupt, endlich schlechterdings verschiedener Geschmack entstehen muß: so würde keinem das Werk anstößig gewesen seyn, oder sie würden vielleicht gezeigt haben, daß z. B. bey angelegentlicher, ausschließender, und höchst ernstlicher Beschäftigung mit Musik, Mahlerey, u. d. m. der wahre gute, alte Geschmack in der Dichtkunst nicht festgehalten, oder einem Werke, welches übrigens voll lebhafter Einbildungskraft ist, der Beyfall versagt werden kann. In dem Werke des Guarini ist von der eigentlichen Schäferwelt nichts mehr sichtbar: künstlicher und verschlagener können nicht Hofleute seyn, und epigrammatischer können nicht Witzlinge reden, als seine Schäfer. Es ist übrigens ist das Spanische von Piac. de Figuresa, Valenc. 1604. 8. in das Französ. ausser einzeln Theilen desselben, siebenmahl, zuletzt von Pecquet, Par. 1733. 12. 2 B. in Prose, in das Englische viermahl, zuerst 1646. und 1782 in Versen, in das Deutsche überhaupt achtmahl, zuerst 1636, zuletzt von Düricke 1773 übersetzt worden. Auch haben die Spanier von der Isabella Correa, Amb. 1694. 8. und die Franzosen von Simon Pellegrini, Par. 1726. 8. eine Nachahmung desselben erhalten.) — Ces. Cremonino (Le pompe funebri, ovvero Aminta e Clori, fav. silvestre, Ferr. 1590. 4. Französisch durch Chr. Bion de Dalibray, Par. 1634. 8.) — Carlo Nori (La Cintia, fav. past. Ven. 1594. 4.) — Nic. degli Angeli (Il Ligurino, fav. pastor. Ven. 1594. 12.) — Franc. Contarini (La fida Ninfa, Vic. 1595. 12.) — Vinc. Giusti (Elpina, fav. past. Udine 1595. 8.) — Franc. Bracciolini (L'amoroso sdegno, fav. past. Ven. 1597. 12. französ. durch einen Ungenannten, Par. 1603. 12. und Is. de la Graige, Par. 1612. 8.) — Scip. di Manzano (L'Aci, fav. *marina*, Ven. 1600. 4. daß die Personen aus Schiffern bestehen, besagt der Titel.) — Gianm. Guiccardi (Il sogno, fav. bosc. Ferr. 1601. 8. La past. regia, ebend. 1602. 8.) — Rid. Campeggi (Il Filarmindo, fav. past. Bol. 1605. 4. 1698. 12.) — Fres. Vinta (Il Rapimento di Corilla, fav. bosc. Ven. 1605. 4.) — Guidib. Buonarelli (Filli di Sciro, fav. past. (Ferr. 1607. 4.) colla difesa dell doppio amore di Clelia, dall'Autore, (welche auch einzeln, unter dem Titel, Discorsi in difesa etc. Anc. 1612. 4. gedruckt, und, wie man sieht, von dem Dichter selbst sind) et colla vita di lui da Franc. Ranconi, Rom. 1640. 12. Par. 1651. 4. Amst. 1678. 24. colla vita dell' Autore scritto da Ap. Zeno, Ven. 1700. 24. co' discorsi in difesa, Mant. 1703. 12. Lond. 1728. 8. Das Stück ist, nächst den Stücken des Tasso und des Guarini, das berühmteste in Italien; und in das Französ. fünfmahl, zuerst, Toulouse 1624. 8. zuletzt von L. du Bois de St. Gelais, nebst der oben gedachten difesa, Brüssel 1707. 12. 2 B. in Prose, aber nie von Bion de Dalibray, übers. worden. In das Englische 1655. 4. Die von Ad. Sherburne, deren Jos. Barras in seinen Anmerkungen zum Anakreon S. 118. Camb. 1705. 8. ist nicht gedruckt.) — Aless. Calderoni (L'esilio amoroso fav. bosc. Ferr. 1607. 12.) — Giov. Villifranchi (Amaranta, fav. pesc. Ven. 1610. 1639. 12.) — Giov. Capponi (L'orsilia, fav. bosc. Bol. 1615. 12.) — Dion. Viola (Il Dorillo, fav. *cacciatoria*, Vic. 1619. 8.) — Giul. Ces. Cortese (La rosa, fav. bosc. Nap. 1621. 12. in seinen Werken, Nap. 1666. 12. 15te Ausg. eine ziemlich glückliche Darstellung der Sitten des Landvolkes.) — Isabetta Coreglia (La Dori, fav. pesc. Nap. 1634. 12.) — Mit dem Verfalle des übrigen Drama in Italien, fiel auch das Schäferdrama endlich so tief herab, daß man auf einer sehr niedrigen Stufe der Menschheit stehen muß, um dadurch unterhalten werden zu können. Auch wurden die mehresten Stücke dieser Art zuletzt förmlich in Musik gesetzt, und für die Musik zugleich geschrieben, und gehören also eigentlich zu den Opern. Die davon noch allenfalls freyen Werke sind von Giov. Mar. Crescimbeni (Elvio, fav.

fav. past. Rom. 1695. 4.) — Aless. Guidi (Endimione, Ver. 1726. 12. mit einem Disc. von Vinc. Gravina.) — Auch führt jener (istor. della volg. Poes. B. 1. S. 288.) noch eines, Amore eroico fra i pastori, an. — Zu den Dramen dieser Art sind ferner noch die Werke des Mich. Angelo Buonarotti, des J. La Tancia, Fir. 1612. und La Fiera (welcher letztere aus 25 Aufzügen besteht, aber in fünf Theile abgetheilt, und zuerst, mit der vorhergehenden zusammen, Flor. 1726. f. gedruckt worden ist) zu rechnen; beyde enthalten sehr glückliche Darstellungen von Sitten und Empfindungen der verschiedenen Arten des eigentlichen Landvolkes. — Uebrigens liefern ausführlichere Nachrichten von den Dramen dieser Art, Crescimbeni in seiner Stor. B. 1. S. 65 u. 282 u. f. Becelli, in dem angef. W. S. 141 u. f. Bettinelli, in s. risorgimento d'Italia, Oper. B. 4. S. 108 und 253. u. a. m.) — —

Schäfersonnette von ital. Dichtern: Bern. Tasso (scheint deren zuerst abgefaßt zu haben, die sich im Libro primo degli Amori, Ven. 1532. 4. und im libro terzo, Ven. 1537. 4. befinden.) — Bened. Varchi († 1566. Sonetti pastorali von ihm stehen im 2ten B. von Raccolta delle rime di div. A. Ven. 1547. 8. und sind, vermehrt, unter dem Titel, Sonetti pastorali, Fir. 1555. 8. besonders gedruckt worden.) — Sonetti pescatori e maritime von Nicolo Franco u. a. m. finden sich bey den Dialogi maritimi ... Mant. 1547. 8. — Eben dergleichen finden sich in der Lira des Giomb. Marini, Ven. 1604. 12. 2 Th. welche wirklich zu den besten gehören.) — Gasp. Murtola (Sonetti pescatori finden sich in s. Pescatorie, Mac. 1617. 12.) — so wie in des Ben. Menzini — in des Fil. Leers, und den Rime a. m. — Auch finden sich hin und wieder, aber sehr selten, einzele Schäferlieder. — —

Eigentliche, und blos allegorische Eklogen, worin die Dichter der verschiedenen Arkadischen Gesellschaften, unter ihren Schäfernahmen in derselben, redend auftreten, und unter Gegenständen und Bildern aus der Schäferwelt, entweder Begebenheiten aus der wirklicken, oder gar wissenschaftliche und zum Theil theologische Materien besingen, verdienen höchstens allgemein erwähnt zu werden. Der bekannte Gius. Fel. Orsi, gab z. B. bey der Pabstwahl Clemens des 11ten acht dergleichen Egloghe, Bol. 1701. 4. Doch wer mehrere Nachrichten von solchen Spielwerken wünscht, lese, unter andern, Crescimbeni, Stor. della volgar Poes. B. 1. S. 276 u. f. n. A. — —

Hirtengedichte bey den Franzosen: Unter den Nahmen, Pastourelle, haben die Normannischen Troubadaurs viele Gedichte hinterlassen, deren Innhalt irgend ein Schäfermärchen ist, und Le Grand hat einen Auszug aus einem solchen Gedichte in dem 1ten B. der Fabl. et Contes du XII et du XIII Siecle, P. 1779. 8. S. 309 geliefert, wo er zugleich diese Art Gedichte überhaupt zu den angenehmsten jener Zeit zählt, und ihnen nur zu viel Einförmigkeit zur Last legt. Im Grunde sind es aber nicht Darstellungen von eigentlichem Hirtenleben und Hirtenempfindungen, sondern von Vorfällen, welche auch jedem andern begegnen können. — Von den Provenzalischen Troubadours sind mir keine Gedichte dieser Art bekannt. Auch gewährt, ohne Bekanntschaft mit den Hirtengedichten der Alten, das Hirtenleben in neuern, zumahl in jenen Zeiten, zu wenig Veranlassungen zu Darstellungen desselben; es konnte weder Reiz haben, noch irgend einer besondern Achtung genießen. — Nachdem die Eklogen des Virgil in die französische Sprache übersetzt worden waren, erschienen auch bald Gedichte dieser Art; aber, wie es sich bey dem Verhältniß des Hirtenlebens zu unsern Sitten leicht denken läßt, allegorisch. Clement Marot verfertigte deren zuerst (s. De la poesie past. . . . par Mr. Genest, im 2ten B. der Divers Traités sur l'Eloq. et sur la Poes. Amst. 1730. 12. S. 299. und die Bibl. franc. des Goujet, B. 3. S. 251.) Es sind überhaupt vier, eine Anwendung des Virgilischen Pollio auf die Geburt des Dauphin; in den übrigen

gen drey klagt Marot, unter dem Nahmen, Robin, dem Könige sein Leid, oder Thenot und Colin über den Tod der Mutter des Königes, oder ein christlicher Schäfer, dem Gott Pan, seine traurigen Umstände. Sie finden sich im 1ten und 4ten Theil seiner Werke, à la Haye 1731. 12. 6 B. Unter dem Titel, Idyllen, ist indessen in dem 1ten B. der Annal. poet. P. 1778. 12. S. 89. bereits ein Ged. von Al. Chartier (1458) aufbewahrt, welches aber, im Grunde, nichts als Darstellung des Frühlings, und Klagen über unerhörte Liebe ist. — Remy Belleau († 1577. Vier seiner Eklogen sind in den 6ten B. der Annales poet. aufgenommen worden; sie sind zum Theil mit Leichtigkeit, aber auch mit Nachläßigkeit und Härte abgefaßt. Eine davon ist eine Nachahmung des Hohenliedes, und in den übrigen ist der Schäfercharacter gar nicht beybehalten.) — Ant. de Cotel (1580. In dem 9ten B. der Annal. poet. S. 19. findet sich von ihm eine so genannte Bergerie, welche so ziemlich die Sprache eines verliebten, obgleich nicht eben eines Schäferherzens spricht.) — Pierre de Ronsard († 1585.) Von seinen Eklogen enthalten die Annal. poet. im 5ten B. viere, welchen es nicht an einzeln glücklichen Stellen fehlt. Die erste davon (S. 97) besteht aus vier Schäfern und einer Schäferinn, welche sich beeifern das Lob Karl des 9ten, der K. Katherine, und des verstorbenen Heinrichs zu besingen, und die also, in gewisser Art, dramatisch ist.) — Jean Ant. de Baif († 1592. Zwey seiner Eklogen sind in dem 7ten B. der Annal. poet. befindlich; seine Schreibart ist weitschweifig, nachläßig, hart, und, was noch mehr ist, der Eigenthümlichkeit der französischen Sprache nicht angemessen; aber dennoch fehlt es nicht an einzeln glücklichen Wendungen.) — Jean Vaugelin La Fresnaye († 1606. Seine Idyllen haben viel gefälliges, und hin und wieder etwas von der glücklichen, der französischen Poesie nicht eben eigenen, Einfalt.) — Clo de Marenne († 1606. hat auf den Tod eines Kardinal von Bourbon ein Gespräch zwischen drey Schäfern geschrieben, das im 10ten B. der Annal. poet. S. 201. mit abgedruckt, aber ohne alles Interesse ist, weil sich bey den redenden Personen selbst kein Interesse an dem Tode ihres Kardinals gedenken läßt.) — Et. Pasquier († 1615. In seinen Werken, Par. 1723. f. ist eine so genannte Pastorale du veillard amoureux, worin der alte Schäfer Tennot sich gegen die Schäferinn Catin über ihre Spötterey wegen seines Alters beklagt, und ihre Liebe zu gewinnen sucht, und die junge Catin sich über ihn lustig macht, bis der dazu kommende Pan sie aussöhnt. Auch der Dichter spielt eine Rolle darin, und das Gedicht endigt sich mit einem Gesange, welchen Tenot und Catin mit einander singen. Man sieht hieraus, daß es eine Art von Drama ist; und, wenn man abrechnet, daß Tenot und Catin nicht eigentliche Schäfer sind: so kann wohl nur ein übel angewandter heiliger Eifer den Abt Goujet (Bibl. franc. B. 14. S. 260) vermocht haben, es für ganz schlecht zu erklären. Die naive Sprache, und selbst die Naivetät in den Gesinnungen machen das Gedicht zu einer ganz angenehmen Lectüre.) — Ant. Godeau († 1672. Seine Eglogues sacrées et spirituelles sind, die erstern, Umschreibungen des Hohenliedes, und die letztern, Unterredungen zwischen sich und einzeln Gliedern seiner Gemeinde, in welchen er sich mit ihnen von den betrügerischen Freuden der Welt, dem Reize der zukünftigen, u. d. m. unter Bildern, aus dem Hirtenleben genommen, bespricht; sie unterscheiden sich also von den frühern Eklogen der Franzosen in nichts, als daß sie geistlichen Innhaltes sind; denn die französischen Schäfer jener Zeit sind nie eigentliche Schäfer; Stadt- und Hof- und Dichterbegebenheiten und Empfindungen sind, in allen, unter Schäfernahmen, vorsetzlich, und absichtlich maskirt.) — Gilles Menage († 1692. Seine Poes. fr. Par. 1656. 4. bestehen größtentheils aus so genannten Eklogen und Idyllen, die gar nicht im Tone des Hirtengedichtes abgefaßt, und eigentliche Lobgedichte sind, worin blos Menage als ein Menalcas spricht.) —

Ant. Deshoulieres († 1694. Von ihren drey Schäfergedichten sind zwey Klagen der Liebe, wie ungefähr die Verfasserinn, wenn sie Schäfertasche, und Stab und Huth genommen hätte, sie würde ausgeschüttet haben; in der dritten wird Ludewig der 14te besungen.) — Jean Renaud de Segrais († 1701. Seine Schäfergedichte sind von Boileau selbst gelobt worden; aber für Boileau war alles schön, was als **Kunstwerk** schön war; so weit gieng seine Kritik nicht, daß er Verhältniß des Innhaltes zu der wirklichen Welt, und ob das, was Schäfer ist und heißt, auch, in dem höchsten Ideal gedacht, solche Gesinnungen, solche Empfindungen haben, und sie auf solche Art ausdrücken, und ob es in solche Lagen kommen könne, oder nicht, u. d. m. untersucht hätte; hatten jene Gesinnungen, jene Empfindungen den Schein von Wahrheit überhaupt, waren sie sprachrichtig, und im Verhältnisse ihres Tones ausgedruckt: so waren sie ihm schön. — Unter den Schäfergedichten des Segrais findet sich ein größeres, Athis, welches Par. 1653. 4. erschien: die übrigen wurden zuerst in seinen Poes. div. Par. 1658. 4. und sind nachher öfters einzeln, und mit einigen guten Bemerkungen, Par. 1733. 8. gedruckt; sie sind aber keinesweges alle, und durchaus, im Tone der girrenden Liebe abgefaßt: und kommen, meines Bedünkens, im Ganzen, dem Begriffe von Hirtengedicht so nahe, als französische Gedichte ihm kommen können. Vielleicht sind sie die ersten, welche ein französischer Dichter, mit dem eigentlichen, deutlichen Vorsatze, Hirtengedichte zu schreiben, abgefaßt hat.) — Hib. Bern. de Requeleyne, Sgr. de Longepierre († 1721. Seine Idyllen erschienen mit seiner Uebersetzung des Bion und Moschus, Par. 1686. Lyon 1697. 12. und sind fast alle ohne Saft und Kraft.) — Bern. de Fontenelle († 1756. Poesies pastor.... Par. 1688. 12. und nachher noch sehr oft, einzeln, und in s. W. Es sind deren 10, worin Fontenelle, und nicht Schäfer, reden.) — Hou. de la Motte (Im 3ten B. s. W. sind 20 ganz erträgliche Eklogen.) — P. Charl. Roy (in seinen Oeuvr. div. Par. 1727. 8. finden sich einige mit ziemlicher Leichtigkeit, aber auch schwach geschriebene Eklogen.) — Ueberhaupt scheint die Beschäftigung mit dem Hirtengedichte den französischen Dichtern, von dem Anfange dieses Jahrhunderts an, ein bloßes und ein unnützes Spielwerk gedünkt zu haben; und, bey dem Zustande der Sitten und Cultur ihrer Hauptstadt, welche denn doch den Werth der Dinge bestimmt, mußten auch Empfindungen, wie sie selbst das französische, Hirtenideal gewähren kann, endlich eine fade, und langweilige Unterhaltung gewähren. Die Bekanntschaft mit unserm Gesner scheint sie, auf die Bearbeitung dieser Dichtart, erst wieder aufmerksam gemacht zu haben; aber freylich sind sie darum dem Tone des Hirtengedichtes nicht näher gekommen. — Mazon de Pezay († 1778. Seine Zelis au bain, Gen. 1763. 8. vier Gesänge. Par. 1768. 8. sechs Ges. ist reizend, verführerisch, aber viel zu verfeinert für Hirtenleben.) — Marechal (Bergeries, Par. 1770. 12. Der Innhalt ist aus Gesner genommen, und mit französischem Wasser erweitert worden.) — Leonard (Poesies pastorales, Gen. 1771. 8. sind gleichfalls beynahe alle aus dem Gesner gezogen, und nicht schlecht versificirt. Idylles et Poemes champêtres, Par. 1781. 8. sind eigene Erfindungen; und obgleich ein wenig weitschweifig, und hin und wieder zu gekünstelt, doch voller reizenden Gemählde und sanfter Empfindung. Wer übrigens sehen will, wie bey den Franzosen das Schäfergedicht immer mehr idealisirt und verfeinert, und aus den allenfalls noch idealischen französischen Hirten, zuletzt sogar idealisirte Arkadier (nach den gewöhnlichen Begriffen von Arkadien) geworden, der vergleiche diesen Dichter mit dem Segrais. So angenehm jener sich zum Theil liest: so weiß man doch schlechterdings nicht, wohin man seine Personen setzen soll? Man ist in einer wirklich idealischen Welt, und soll denn doch nicht darin seyn.) — Berquin (Idylles, Par. 1774. 12. m. K. Auch zu sechs dieser Idyllen hat Gesner den Stoff, und zu einer, die Grazien aus den

den Tändeleyen des Hrn. v. Gerstenberg, hergeben müssen. Die Versifikation ist leicht und angenehm.) — —

Mit diesen eigentlichen Eklogen und Idyllen glaube ich die größern, prosaischen Schäferdichtungen verbinden zu müssen. Wie der Geschmack an Ritterromanen in Frankreich nähmlich fiel, oder vielmehr, wie Sitten und Cultur immer mehr sich von Sitten und Cultur der Ritterzeiten entfernten, und Liebe und Galanterie allein herrschend, wie mehrere Stände, als der Stand der Ritter, im Staate wichtig wurden, fieng man an, unter der Dichtung von Schäfernahmen, Liebesgeschichten zu behandeln. Diese Dichtung war so natürlich. Liebe, ohne Ruhe, scheint keinen Genuß zu gewähren; und wo scheint mehr Ruhe, als bey dem Schäferstande, zu seyn? Der erste, mir bekannte, Roman dieser Art sind: Les Bergeries de Juliette, auquel par les Amours des Bergers et des Bergères, l'on voit les effets differens de l'amour, avec cinq hist. comiques racontées en cinq journées par cinq bergers . . . par Olenix du Mont Sacré (Nic. de Montreux) Par. 1588. 12. 2 B. 1598. 12. 5 B. Er ist unbeschreiblich langweilig. — Mehr wurde diese Dichtart gehoben durch Honore d'Urfe († 1623. L'Astrée, ou plusieurs histoires ou sous personnes de Bergers et d'autres sont deduits plusieurs effets de l'honêtte amitié, Par. 1610. 4. vier Theile, und der 5te von Balth. Baro, Par. 1627. 8. sämtlich, Par. 1637. 8. 5 B. Rouen 1647. 8. 5 B. Par. 1733. 12. 10 B. Der Verf. läßt an den Ufern der Lignon, unter den ersten französischen Königen, seine übrigens in guten Glücksumständen lebenden Personen, aus Neigung und zum Vergnügen, ihre Schaafe selbst weiden; und aus der damit verknüpften Muße entstehen nun eine Menge Liebeshändel, welche im Grunde nichts, als die Liebeshändel des Verfassers und seiner Freunde sind. Asträa ist die schönste der Schäferinnen, und war Diane de Chateau Morand, zuerst die Schwägerinn, endlich die Gemahlinn des d'Urfe. Es sind viel Verse, obgleich höchst schlechte, mit eingemischt und Ritterwesen sitzt darin noch durch. Die, übrigens regelmäßige, oder zusammenhängende Dichtung des Ganzen, verbunden mit solchem Innhalte, und einer ziemlich lebhaften, blühenden Darstellung, verschafften dem Werke einen solchen Beyfall, daß es nicht allein allgemein gelesen, sondern auch schon, Ven. 1637. 4. von Orat. Persiani in das Italienische übersetzt; — daß es durch den auch sehr oft gedruckten Berger extravant . . . Par. 1628. 8. 3 B. oder, wie das Werk auch heißt, L'Anti-Roman, Par. 1633. 2 B. des Ch. Sorel parodirt, daß es selbst durch Patru und Huet erläutert wurde. Noch in den neuern Zeiten nennt ihn Remond de St. Mard den liebenswürdigen aller Romane, obgleich sein Innhalt uns einförmig, und seine Ausführung langweilig scheinen möchten.) — Le Bayer Boutigny (von den vielen und mannichfaltigen Nachahmungen, welche ein solches Werk veranlassen mußte, führe ich nur Tarsis et Zelie, Par. 1665. 8. 5 B. 1720. 12. 3 B. an. Prinzen und Prinzessinnen, um ein ruhiges Leben zu führen, begeben sich in das Thal von Tempe, wo sie nichts als Liebe treiben.) —

Ueber eine französ. Schäferepopee, s. den Art. Heldengedicht, S. 435. a.

Schäferdramen haben bey den Franzosen geschrieben: Nic. Filleul (schrieb, unter dem Titel, Les Ombres, eine Pastorale, welche aus zwey Schäferinnen, einem Schäfer, und einem Satyr besteht, welche die Liebe, nach vielem unnützen Geschwätz mit einander vereint. Das Stück wurde im J. 1506 gespielt. Ein früheres ist mir nicht bekannt.) — Nic. de Montreux (1608. Ich finde unter seinen Werken, Athléte, Pastourelle ou fable bocagère — La Fable de Diâne, Pastourelle — l'Arimène, Pastorale, welche in den Jahren 1585-1597. auf dem franz. Theater aufgeführt worden sind.) — Die große Anzahl Schäferdramen, welche bis gegen das Ende des 17ten Jahrhundertes auf dem französischen Theater herrschten, zusammen zu zählen, und einen May-

ret,

ret, Rayssiguier, Pichou, Valletrye, de la Morelle, Trotterelle, du Rocher, Marechall, Montchretien, Boyer, u. a. m. wieder aufzuwecken, bin ich gar nicht Willens. Der größte Theil dieser während vierzig Jahren geschriebenen Dramen war aus der Astrea des Urfe gezogen; (S. Segraisiana, Par. 1721. 8. S. 145.) und einer der fruchtbarsten, und zu seiner Zeit angesehensten Lieferanten derselben war Alex. Hardy († 1630.) Unter seinen in sechs Bänden gedruckten 41 dramatischen Stücken, durch welche er unstreitig den Grund zu den anständigen Schauspielen in Frankreich legte, finden sich fünf Pastoralen; sie blieben im Besitze des Theaters, bis — Honorat de Beuil, Marq. de Racan († 1670) mit seinen Bergeries, ou Artenice, Pastorale, welche im J. 1618 unter dem Titel, Artenice, mit vielen Weglassungen, gespielt, und vollständig 1625 gedruckt wurde, erschien. Dieses Stück, das ich als bloße Ekloge charakterisirt, und mit dem Zusatze angeführt gefunden, daß Racan auch viele Schäferspiele geschrieben habe, ob er gleich sonst keines geschrieben hat, vertrieb die schlecht erfundenen, schlecht angelegten, und schlecht geschriebenen Schäferdramen des Hardy durch einen glücklichen, obgleich etwas verwickelten Plan, eine ziemlich gute Ausführung, und eine ziemlich elegante Versifikation gänzlich von der Bühne. Auch hat das Stück noch das Verdienst, daß es nicht, wie die vorhergehenden, nach der Form der italienischen Stücke dieser Art zugeschnitten ist. (S. hist. du Theatre franc. . . . . Par. 1745. 12. B. 4. S. 288.) — Jean Ogier des Gombaud († 1666. L'Amarante pastorale, wurde im Jahre 1625 mit vielem Beyfalle aufgeführt.) — Baro (La Clorisse, Pastor. aufgeführt 1631 mit vielem Beyfall. — Jean de Rotrou († 1650. Amarillis Pastorale, wurde erst als solche, nach dem Tode des Verfassers, im Jahre 1652 gespielt.) — Die vielen Schäferstücke, und der Einfluß dieser Schäfereyen auf die Sitten, veranlaßten eine Satyre dagegen, welche unter dem Titel, Le Berger extravagant, Comedie en V actes, von Corneille de Lisle im J. 1653 gespielt, und im folgenden gedruckt wurde. Auch fiel der Geschmack daran, und die Beschäftigung damit immer mehr. In den von Boursault (Les Yeux de Philis changés en astres, Pastorale, aufgeführt 1665.) von Vise' (Delice, Pastorale, aufgeführt 1667.) von Champmesle (l'heure du Berger, aufgeführt 1672.) geschriebenen Stücken dieser Art näheren sich die Charactere den Characteren der bürgerlichen galanten Welt; es sind nur noch Schäfernahmen übrig, und so starb gegen Ausgang des Jahrhunderts allmählig die ganze Gattung aus. In neuern Zeiten hat, unter andern, Marmontel, eine Pastorale für das italienische Theater, la Bergère des Alpes, nach seiner Erzählung, im J. 1766, in Musik gesetzt von Koot, und, nach eben dieser Erzählung, Desfontaines, um eben diese Zeit, eine Comödie geschrieben; aber, daß hierin nichts von eigentlicher Schäferwelt, und Schäferdenkart sichtbar ist, versteht sich von selbst. — Auf dem Operntheater haben die Schäfer lange Zeit zu bloßen Entreen gedient. La Motte gab im J. 1697 Issé, Pastorale heroïque, in Musik gesetzt von Destouches, und im 7ten B. s. W. Par. 1754. 12. S. 89 befindlich, heraus, worin Schäfer und Götter aller Art mit einander ihr Wesen treiben. — Uebrigens haben die Franzosen das Hirtengedicht überhaupt nie mit glücklichem Erfolge betrieben. In den erstern Zeiten war es ganz allegorisch; die Dichter hüllten in Schäfer ihre Vorfälle ein; und Genest (in dem angeführten Werke S. 320 u. f.) schloß daraus, daß es immer allegorisch seyn müßte, und suchte zu erweisen, daß auch Theokrit und Virgil, immer unter ihren Schäfern, und unter dem, was sie sagen, andre Menschen, andre Begebenheiten, als Menschen und Begebenheiten aus der Schäferwelt, hätten darstellen wollen. Nach den ersten, eigentlichen Versuchen im französischen Hirtengedicht, arteten die Schäfer bald, mehr oder weniger, in feine, spitzfindige, galante, oder

gar in idealische Wesen aus, zu welchen, in der wirklichen Welt, auch nicht einmahl ein Schattenriß zum Gegenbilde sich findet. Unstreitig ist dieses in der Art der Cultur der Nation gegründet. Aus eben diesem Grunde ist die Dichtart überhaupt auch nicht sehr ämsig bearbeitet worden. Geneft (S. 306) fand eine Ursache davon in einer Spötterey des Boileau; aber diese Spötterey selbst entsprang aus dem Geiste der Nation. Mairault, in s. Disc. sur l'Eglogue, der bey seiner Uebersetzung des Nemesianus und Calpurnius, Par. 1744. befindlich ist, leitet die wenige Theilnehmung der Franzosen an dem Hirtengedichte aus der Lebhaftigkeit des Nationalcharacters, aus der Geringschätzung ländlicher Bilder und Einrichtungen, welche also aus den Gedichten dieser Art wegbleiben, und die Darstellung fein kahl und allgemein machen müssen; aus dem Genie der Sprache, welche weder gemeine, noch weit hergehohlte Ausdrücke vertrage (also, im Grund, aus der Wendung und Eigenheit des Nationalcharacters) und endlich daraus her, daß der Gegenstand der Dichtart selbst keine Existenz mehr für die Nation habe, da nur Elend, Unwissenheit und Plumpheit das Eigenthum des Landmannes sey. — —

Hirtengedichte von spanischen Dichtern: Die ersten eigentlichen Eklogen werden von Velazquez und seinem Uebersetzer (Geschichte der spanischen Dichtkunst S. 409. N. d.) dem Garcilaso de la Vega († 1536) zugeschrieben; es sind derer drey, die, mit seinen übrigen Werken, zuerst bey den Obras de Boscan, Mad. 1544. 4. und nachher öfters mit jenen, und allein, zuletzt Mad. 1765. 8. gedruckt worden sind. — Franc. de Saa de Miranda († 1558. Obgleich ein Portugiese, hat er die mehresten seiner Gedichte in der spanischen Sprache geschrieben. Seine Eklogen, in seinen Werken, Lisb. 1595. 4. 1614. 4. 1677. 8. scheinen einen, für diese Dichtart, etwas zu heftigen Ton zu haben, so schön sie sonst, als Kunstwerke betrachtet, immer seyn mögen.) — George de Montemayor († 1561. Eben auch ein Portugiese, der vorzüglich in der spanischen Sprache gedichtet hat. Seine einzeln Eklogen sind in dem 3ten Th. seiner Cancionero, Zarag. 1561. 12. Mad. 1588. 8. befindlich; sie gehören zu den bessern.) — Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Einer der besten Dichter Spaniens zu seiner Zeit, in dessen Obras . . . Mad. 1610. 4. einige sehr gute Eklogen sich finden.) — Ped. de Padilla († 1595. Seine Eklogen sind einzeln, unter dem Titel, Eclogas Pastoriles . . . Sev. 1581. 4. gedruckt, und das beste, was er geschrieben.) — Bern. de Balbuena († 1627. Sein Siglo de oro en las Selvas de Eriphile, en Mad. 1608. 8. besteht aus zehn, etwas zu idealischen, sonst schönen Eklogen.) — Luis Carrillo y Sotomayor († 1610. In s. Obras, Mad. 1611. sind ein paar nicht schlechte Eklogen.) — Estevan Man. de Villegas (1650. Das 2te Buch des 2ten Theils seiner Eroticas . . . Naj. 1617. 4. besteht aus drey Schäfergedichten, wovon eines in Hexametern sehr gut, und eines aus dem Theokrit übersetzt ist.) — Vinc. de Espinel († 1634. Bey seiner aus dem Horaz übersetzten Arte poetica Española . . . Mad. 1591. 8. befinden sich drey sehr gute Eklogen.) — Lope de Vega († 1635. In seinen Rimas . . . Huesc. 1623. 12. stehen drey Eklogen, und seine Pastores de Belen, Brass. 1614. 8. sind geistliche Eklogen. Auch sind noch mehrere von ihm in andern Sammlungen vorhanden. Einzele Stellen sind darin vortreflich.) — Pedro Soto de Roxas († 1655. Seine Eklogen sind in s. El Desengaño de Amor . . . Mad. 1623. 4. befindlich, und ob gleich nicht schlecht, doch zu witzelnd.) — Franc. de Quevedo († 1647. Unter dem Titel: Obras del Bachiller Francisco de la Torre, Mad. 1631. 16. gab er eine Sammlung von Gedichten heraus, worin sich Eklogen befinden, welche zu den besten spanischen gehören.) — Franc. Lopez de Zarata († 1658. Die in seinen Obras varias . . . Mad. 1651. 4. befindlichen Eklogen sind äußerst gekünstelt, geschroben, witzelnd, unnatürlich.) — Frans. Borja, Fürst von Esqui-

Esquilache († 1658. In seinen Obras en Verso . . . Mad. 1654. 4. stehen einige sehr gute Eklogen.) — Bernard. Graf von Rebolledo (1660. Drey gute Eklogen sind in s. Ocios . . . Amb. 1660. 4. zu finden.) — Augustin de Montiano y Luyando (Bey der Versammlung der Mahleracademie im J. 1754. las er eine schöne Ekloge vor. Ob die, von Velazquez S. 413 erwähnten gedruckt sind, weiß ich nicht.) — D. Joseph Porcel (hat, dem Velazquez a. a. O. zu Folge Jägereklogen herausgeben wollen; es ist mir aber nicht bekannt, ob sie erschienen sind.) — Vincente Garcia de la Huerta (Eine schöne Fischerekloge, Alcion y Glauco steht in der Distribucion de los Premios concedidos a los discipulos de las tres Artes . . . Mad. 1760. — —

So genannte Idyllen (worin nähmlich der Dichter blos erzählt) sind bey den Spaniern (welche aber zu dieser Dichtart Gedichte rechnen, die eigentlicher zu den bloßen Erzählungen, oder dem epischen Gedichte überhaupt, gehören, als des Musäus Hero und Leander, des Ignazio Luzans Gedicht von eben diesen Gegenständen u. d. m. s. Velazquez S. 419, und welche also hier wegbleiben) geschrieben worden, von Franc. de Quevedo (sie stehn in dem 3ten B. s. Obras . . . Bruss. 1661. 4. in der Musa IV. S. 129 und 176 u. f. welche, ihrem Nahmen (Erato) nach, Erotische Gedichte enthält; sie sind sehr reizend.) — Die von andern Dichtern einzeln verfertigten, sind dem Hrn. Diez (Velazquez S. 420. N. h.) zu Folge mehr Werke des Witzes, als der Empfindung, und kommen also weniger in Rechnung. — —

Schäferromane von spanischen Dichtern: Jorge Montemayor (La Diana, Pampl. 1578. 4. Barc. 1714. 8. Mad. 1622. 8. Liss. 1624. 8. 2 Th. mit vielen eigentlichen Eklogen untermischt. Da das Werk von dem Verf. nicht vollendet wurde, schrieb, als Fortsetzung — Alonso Perez Diana enamorada; Amb. 1564. 8. Diese Fortsetzung ist aber höchst elend. Eine bessere verfertigte Gil Polo: La Diana enamorada que prosique la Diana de Monte Major, Val. 1564. 8. Bruss. 1613. 12. Mad. 1622. 8. Sie besteht aus fünf Büchern, ist auch mit Schäfergedichten untermischt. Diese Fortsetzung übersetzte Casp. Barth, unter dem Titel: Erotodidascalus, s. Nemorasium, Lib. V. Hanov. 1625. 8. in das Lateinische. — In das Französische ist die Diana durch Nic. Colin, Reims 1578. 12. durch S. G. Pavillon, Par. 1603. 12. durch Abr. Remy, Par. 1624. 8. durch Ant. Vitre, Par. 8 durch Mad. Gillot de Saintonge, P 1696. 12. und die Fortsetzungen durch Gab. Chapuys, Lyon 1582. 16. 2 B. übersetzt worden; in das Deutsche, durch Ph. Harsdörfern, Nürnb. 1646. 8. Uebrigens ist das, von Cervantes, im Don Quixote, Th. 1. B. 1. Kap. 6. gefällte Urtheil über dieses Werk äußerst richtig; die Arbeit des Montemayor will er von einigen Ungereimtheiten gesäubert, die Fortsetzung des Perez verbrannt, und die von Gil Polo, gleich einem Werke vom Apollo selbst, aufbewahrt haben. Uebrigens ist das Werk des Montemayor in so fern allegorisch, als die Liebeshändel seiner Schäfer Liebeshändel angesehener Personen sind.) — Luis Calves de Montalvo (El Pastor de Filida, Mad. 1582. 8. 1610. 8. Aus Versen und Prosa bestehend.) — Miguel de Cervantes Saavedra († 1616. Die Seis libros de Galatea, waren ein Jugendwerk, erschienen zuerst 1584. Der Plan ist, durch die vielen, eingewebten Episoden ein wenig zu sehr verwickelt, und nichts darin beendigt worden; Cervantes war noch nicht Meister seiner Imagination; auch der Styl trägt Spuren davon; die Wendungen sind gesucht und weit hergehohlt. Die darin befindlichen Gedichte aber vortreflich. Er versprach eine Fortsetzung, oder Vollendung des Werkes, welche nie erschienen ist. Unter dem Titel, La discreta, Galatea, por Mig. de Cervantes, ist das Werk meines Wissens, Par. 1611. 8. wieder gedruckt worden.) — Bern. de la Vega (Pastor de Iberia, Mad. 1591. 8.) — Lope de Vega (Arcadia, Prosas y versos . . . Val. 1602. 8. Mad. 1654. 8.

Eine Nachahmung der Arcadia des Sannazar.) — Gonzalva de Saavedra (Los Pastores del Betis, Trani en Italia 1633. 8. Prose mit untermischten Versen.) — Pedro de Castro y Anaya (Auroras di Diana, Mad. 1638. 8. in welche gute Eklogen eingewebt worden sind.) — —

Dramatische Schäfergedichte haben die Spanier ziemlich frühe — wenigstens haben, in ihren ersten Lustspielen, Schäfer Rollen gehabt. Cervantes sagt in der Vorrede zu seinen, Mad. 1515. 4. gedruckten acht Lustspielen, daß zur Zeit seiner Kindheit, das Lustspiel aus Gesprächen zwischen zwey, oder drey Schäfern und einer Schäferinn bestanden, und daß man es in der Folge, durch Einschiebung einiger andern Rollen, verlängert habe. Auch finden sich dergleichen Schäferspiele, in dem Cancionero des Juan de la Enzina, Sarag. 1516. f. achte an der Zahl, worin sich Schäfer über geistliche Gegenstände und über Liebe unterreden, und die auch wirklich vorgestellt worden sind. Aber von eigentlicher Handlung und Verwickelung zeigt sich keine Spur. — Lope de Rueda (der eigentliche Stifter des spanischen Theaters, hat unter seinen dramatischen Werken Dos Coloquios pastoriles (Coloquio de Camilla und Coloquio de Tymbria) Val. 1567. 8. Ob seine übrigen Stücke, wie Signorelli (Krit. Geschichte des Theaters, Bern 1783. 8. Th. 2. S. 27) sagt, auch eigentliche Schäferspiele sind, weiß ich nicht; Cervantes, in der gedachten Vorrede, sagt aber, daß er in der Schäferpoesie vortreflich gewesen wäre. — Allein, daß in den darauf folgenden Zeiten das Schäferdrama ferner bearbeitet worden wäre, ist mir nicht bekannt; und zweifelhaft, weil diese ersten Versuche doch immer zu schwach sind, und die Spanier zu früh an romantische, bey dem Schäferdrama nicht gut mögliche Verwickelungen gewöhnt wurden, als daß sie, an dem letztern, vorzüglich hätten Geschmack finden sollen. — Ausführlichere Nachrichten von dem Hirtengedichte bey den Spaniern, liefert Velazquez in dem 8ten und 11ten Abschnitt seiner Geschichte der spanischen Dichtkunst, Göttingen 1769. 8.

Hirtengedichte bey den Engländern: In Warton's hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 248. wird Alexander Barklay, der Uebersetzer unseres Narrenschiffes in das Englische, um das Jahr 1514, als der Urheber der englischen Eklogen genannt. Er hat deren fünfe hinterlassen, in welchen, so wie in den mehresten frühern lateinischen Eklogen, mehr über die Sitten der Zeit moralisirt und satirisirt, als Sitten der Hirtenwelt dargestellt werden. In dem dritten Bande des gedachten Werkes S. 51 findet sich ein Auszug aus einer andern Ekloge oder Idylle, die in einem, dem Innhalt wahrhaft angemessenen Tone, in einer glücklich einfältigen Sprache, und mit vieler Harmonie geschrieben, und in einer, im Jahr 1557 und 1565 gedruckten Sammlung von Gedichten verschiedener Verfasser, befindlich ist. — Edm. Spenser († 1598. Unter dem Titel, The Shepheard's Kalender (dem Titel einer Art von Sitten- und Unterrichtschrift für das ganze Jahr, aus Prose und Versen bestehend, ursprünglich französisch geschrieben, und schon ums Jahr 1497 in das Englische übersetzt) unter diesem Titel, und also aus Alterthumssucht, gab er, ums Jahr 1559, zwölf Eklogen, nach den zwölf Monaten benannt, heraus. Beschreibungen ländlicher Scenen, und Darstellungen seiner eigenen Empfindungen für seine Rosalinde, im Munde von Schäfern, untermischt mit allegorischer Satire auf üppige und zänkische Geistliche, machen den Innhalt aus; und der Styl ist dem Chaucer nachgeahmt. Sie sind, aber nur zum Theil, in regelmäßigen Stanzen, von allerhand Art abgefaßt, und der Ton der Empfindung ist, besonders da man sieht, daß es des Dichters eigene Empfindungen seyn sollen, vielleicht zu roh.) — Will. Brown († 1646. Seine, in den Jahren 1613-1616 zuerst erschienenen, und von W. Thomson, Lond. 1771. 8. 3 B. wieder herausgegebenen Werke, enthalten, unter dem Titel, The Shepherd's Pipe, sieben Eklogen, welchen es nicht an Naivetät fehlt, ob sie gleich, im Gan-

Ganzen, etwas langweilig sind. Ein anderes, ähnliches Gedicht von ihm in der Folge.) — Amb. Philips († 1749. Seine sechs Eklogen, welche vor den Eklogen des Pope erschienen, sind größtentheils in dem, der Ekloge eigenen, natürlichen Tone, woferne wir uns nicht ein idealisches Arkadien erdichten, abgefaßt. Eigentliche dichterische Wahrheit hat freylich diese Dichtart bey den Neuern niemahls, und kann sie nicht haben; wir sehen und kennen den Zustand unsers Landmannes viel zu wenig, um ihn richtig idealisiren zu können; wir betrachten ihn immer durch Theokrits, oder gar Virgils Brille; allein, wer, wie Philips, sich am Theokrit hält, bleibt der Natur denn doch immer am nächsten. — Der Beyfall, den seine Eklogen erhielten, entzweyte ihn mit Popen, der sie nicht allein in dem Guardian N. 40 auf eine äusserst feine, glückliche Art persiflirte, sondern auch seinen Styl, in einem Aufsatze, der irgendwo in Swifts Miscellanies steht, mit andern zusammen parodirte. Das Leben des Philips findet sich im 4ten B. S. 285 von Johnsons Lives of the most eminent Poets of Great-Britain, Ausg. von 1783.) — Alex. Pope († 1744. Seine vier Schäfergedichte erschienen zuerst, in einem im J. 1709 gedruckten Bande von Miscellanies, worin die vorhin gedachten des Philips die ersten, und seine die letzten sind. Sie zeichnen sich freylich durch eine äußerst richtige und musikalische Versifikation von jenen aus; aber, dem Gehalte nach, sind sie ein wahres Potpourri. Sein Messias, welchen er eine Nachahmung des Pollio vom Virgil nennt, ist aus den Prophezeiungen des Jesaiah gezogen, und die Bilder und Beschreibungen darin sind also kühner, dichterischer, als in jenem. Es ist nur Schade, daß Pope so manche individuelle Darstellung generalisirt hat. In dem 1ten Abschn. des Essay on the Genius and Writings of Pope sind die erstern, wie mir dünkt, sehr richtig charakterisirt, aber die letzte zu sehr erhoben) — John Gay († 1732. Pope soll ihn veranlaßt haben, seine Shepherd's Week eigentlich gegen Philips zu schreiben, um der Welt zu zeigen, daß, wenn man die Natur wahrhaft copiren welle, man auch die Landleute so roh und unwissend darstellen müsse, als sie wirklich sind. Das Gedicht, aus sechs Eklogen bestehend, erschien im J. 1713 und befindet sich in den verschiedenen Sammlungen seiner Werke, unter andern, in der vom Jahr 1775, im 1ten B. Die so getreu, als es dem Dichter gestattet ist, dargestellte Natur giebt ihnen viel Reiz; der Styl ist dem Innhalt gemäß; nur das Proömium ist eine zu sichtliche Parodie von Philips Vorrede, und eine zu geflissentliche Nachahmung veralteter Schreibart, um gefallen zu können. Von seinen übrigen Gedichten gehören noch die Rural Sports, in leichtfließenden Versen abgefaßt, The Birth of the Squire, eine Satire auf die Lebensart der englischen Landjunker, drey so genannte Stadteklogen, der Nachttisch, der Theetisch, und die Trauer einer Witwe her, welche auch Satire sind; und sich im 2ten B. der gedachten Sammlung seiner Werke befinden. Mich dünkt, als ob durch diese und ähnliche Gedichte, endlich der wahre Gesichtspunct für Hirtengedichte den Engländern gänzlich entrückt worden wäre. So angenehm sich viele der folgenden Gedichte auch lesen: so ist doch (hin und wieder ein leidiges Schäferkostüme von Haberrohr, und Schaafen und Heerden u. d. m. abgerechnet) nichts hirtenmäßiges darin. Von seiner Dione nachher. Gay's Leben findet sich im 3ten B. S. 113 der angeführten Lebensbeschreibung von Johnson.) — Maria Montague (Six Town Eclogues in dem 1ten B. S. 82 der Collection of Poems by several hands, Lond. 1758. 8. wovon aber eine, The Basset Table, dem Pope gehört: Darstellung des Lebens der Städtischen Damen; deutsch hat sie Hr. Christ. H. Schmid, im 5ten B. der Unterhaltungen geliefert.) — Von einem, mir nicht bekannten Dichter: The Progress of Love, in vier Eklogen, in dem 2ten B. der angeführten Sammlung S. 1 u. f. unter dem Titel: Ungewißheit, Hoffnung, Eifersucht und Genuß. Ihr dichterisches Verdienst ist mittelmäßig, ob es ihnen

ihnen gleich nicht an einzelen glücklichen Stellen fehlt. Freylich darf man aber nicht Darstellung von eigentlichen Schäferempfindungen erwarten. — Will. Collins († 1756. Oriental Eclogues, Lond. 1756. 8. obgleich, wahrscheinlicher Weise, schon früher zuerst gedruckt, enthalten mehr Beschreibung, als Empfindungen, und im Grunde mehr Beschreibungen europäischer, als orientalischer Gegenstände; er selbst nannte sie, kurz vor seinem Tode, Irish Eclogues. Der Styl, im Ganzen, ist hart, gezwungen, gesucht, dunkel; nur ein paar Stellen können als erhaben und glänzend angesehen werden; er scheint, wie mehrere Neuere, geglaubt zu haben, daß, um Verse zu machen, es genug ist, nicht in Prose zu schreiben. Deutsch hat sie Hr. Näscheler, Zürich 1770. 8. herausgegeben. Das Leben des Verfassers ist im 4ten B. S. 309 der angeführten Lebensbeschreibung enthalten.) — William Shenstone († 1763. Seine, im Jahr 1743 geschriebene, und zuerst in der erwähnten Collection of Poems by sev. hands, B. 4. S. 348 gedruckte Pastoral-Ballad in four parts, Abwesenheit, Hoffnung, Bekümmerniß und Untreue, ist unstreitig der beste Theil seiner Gedichte. Die Empfindungen sind so natürlich, so ungesucht; und sie sind so wahr, so angemessen ausgedrückt, daß man sie mit der innigsten Theilnehmung ließt, und mit noch mehrerer lesen würde, wenn unzeitig angebrachtes Schäfercostüme nicht so oft die Täuschung störte. Seine übrigen Schäferlieder, wenn man Rural elegance ausnimmt, sind ohne Bedeutung. Sein Leben findet sich im 4ten B. S. 323 der gedachten Johnson. Lebensbeschreibung.) — J. Cuningham (Poems, chiefly pastoral, Lond. 1766. 8. enthalten ganz glückliche Beschreibungen ländlicher Gegenstände.) — George Smith (Six Pastorals: to which are added two pastoral songs, Lond. 1769. 4. Sind auch mehr durch Beschreibungen, als durch Darstellung von Empfindung und Handlung, interessant.) — Will. Richardson (Poems chiefly rural, Glasg. 1775. 8. Die darin enthaltenen Idyllen und ländlichen Erzählungen sind zwar gut versificirt; aber ob sie gerade die Sprache wahrer Empfindung reden, getraue ich mir nicht zu behaupten.) — Moral Eclogues, Lond. 1778. 8. Scheinen, mit dem Vorsatze, das Landleben überhaupt annehmlich zu machen, abgefaßt zu seyn. Es sind ihrer viere, in welchen das Lob des Landlebens, das Wohlwollen, Unzufriedenheit und Unglück, wie es durch die verschiedenen Jahrszeiten erweckt werden kann, dargestellt werden.) — Eiwes Irwin (Eastern Eclogues, written during a tour through Arabia, Egypt, and other parts of Asia, Africa, in the Jear 1777. Lond. 1780. 8. Als Darstellung orientalischer Sitten, so viel wir Europäer von hier aus davon wissen können, sehr gut; auch ist der Ton leicht und natürlich, der Ton des Europäers, nicht der Ton des Morgenländers.) — John Scote (ein Quäker, von welchem einzele Gedichte bereits in Dodsley Sammlung stehen, gab seine Werke, Lond. 1780. 8. heraus, in welchen sich Amoebean Eclogues und Oriental Eclogues befinden; einzele Stellen haben viel Wahrheit; aber der wahre Dichtergeist ist dem Verf. nicht zu Theile geworden.) — —

Schäferromane und Schäferepopeen von englândischen Dichtern: Phil. Sidney († 1586. Seine, der Gräfinn Pembroke, seiner Schwester, zugeschriebene Arcadia, soll dem Cibber (Lives of the Poets of Great Brit. B. 1. S. 83) zu Folge erst 1613. 4. gedruckt worden seyn. Sie ist nicht allein in holprichten Hexametern abgefaßt, sondern auch durchaus allegorisch; alle Vorfälle sind Hüllen vorgeblich moralischer und politischer Wahrheiten. So sehr interessant das Leben und der Character des Schriftstellers sind; und so viel er für das Aufkommen der englischen schönen Litteratur that, so wenig reizend ist sein Werk, und so wenig kann er durch dasselbe jenes Aufkommen selbst befördert haben. Wir haben eine Uebersetzung davon durch Valentin von Hirschberg, bey deren zweyten Ausgabe Opitz die

darin befindlichen Gedichte übersetzte. Von seinem Leben giebt unter andern Cibber, an dem angeführten Orte, Nachricht. — Will. Browne († 1646. In seinen vorhin angeführten Werken findet sich Britannia's Pastorals, dessen Heldinn, Mirina, nach einer Menge von Abentheuern, zum Besitz ihrer Wünsche gelangt. Es ist durchaus allegorisch, und eine Nachahmung von Shakespears Feyenköniginn. Einbildungskraft läßt dem Verf. sich nicht absprechen; aber nichts, als bloße Einbildungskraft, macht noch nicht den Dichter aus.) — —

Schäferdramen bey den Engländern: Das erste, unter dem Titel: Pastoral, mir bekannte Stück heißt, The Conflycte of Conscience, 1581. 4. und ist von Nath. Woods. Es soll weniger Handlung darstellen, als Moral predigen, und ist also, als Drama betrachtet, langweilig. — Von den übrigen Gedichten dieser Art, welche vorzüglich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in England geschrieben wurden, deren Anzahl sich aber doch nicht über ein paar Dutzend beläuft, begnüge ich mich mit Anführung der von bekannten merkwürdigen Dichtern verfertigten Stücke, als von J. Fletcher († 1625. The faithful Shepherdess, vorgestellt zuerst im J. 1629. und in seiner und Beaumonts Werken (in der Ausg. von 1750 im 3ten B.) befindlich, an Mannichfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Gemählde und an Handlung weit über die ähnlichen Werke der Italiener erhaben; aber, wenn man nun einmahl Schäfer und ein idealisches Arcadien nicht trennen kann, nicht so wahr, nicht so anmuthig, als z. B. das Werk des Tasso. Englische Schriftsteller haben es für das Meisterstück Fletchers erklärt, und doch ist es beynahe vergessen. (S. die erste Anmerk. zu der vorhin benannten Ausgabe.) — Vielleicht weil die Schäferwelt, wenn sie noch täuschen soll, uns in einer Art von Ruhe und Unthätigkeit lassen muß. Die Darstellung des Fletcher mußte indessen kräftiger und stärker seyn, als die Darstellung des Tasso, weil dieser nur Schäferliebe, jener eine Tugend, Schäfertreue, darstellen wollte. Den Titel abgerechnet, finde ich nicht eine Zeile, welche Aehnlichkeit mit den Ideen des Tasso und Guarini hätte.) — Ben Jonson († 1637. Nur ein Fragment eines Schäferdrama von ihm, aus zwey Aufzügen und dem Anfange des dritten bestehend, The sad Shepherd, or a Tale of Robin Hood, von ihm da. Es ist voller Natur und Wahrheit.) — Abr. Cowley († 1667. Sein Love's riddle, welches 1633. 4. gedruckt wurde, ist ein Jugendwerk, wo, wenn Cowley auch Anlage zum dramatischen Dichter gehabt hätte, er doch weder durch Beobachtung, noch Erfahrung, menschliche Empfindungen und menschliche Sitten hätte kennen können.) — Colley Cibber († 1757. Er schrieb für die Bühne zwey Pastoralballaden, Myrtillo, im J. 1716. und Love in a ridle (denn Damon and Phillida sind gänzlich aus dem letztern gezogen) aber sie machten weder auf der Bühne, so gut sie auch in Musik gesetzt waren, sonderlich Glück, und werden schwerlich es noch minder im Lesen machen.) — John Gay (Auch eigentlich dramatisch hat er Schäfergegenstände bearbeitet, obgleich wohl nicht zur Vorstellung, denn daß Acis und Galatea, eine Schäferoper, aufgeführt mit Händels Musik im Jahre 1732, von ihm ist, daran daran zweifle ich. Seine Dione, a pastoral Tragedy, in fünf Aufzügen, hat viele schöne einzele Stellen, aber das Ganze läßt sich nicht auslesen. „Eine Pastorale," sagt Johnson in Gays Lebensbeschreibung B. 3. S. 127. „von ein paar hundert Zeilen läßt sich aushalten; aber wer vermag, fünf Acte hindurch, von Schaafen und Ziegen, Schasminlauben, und rieselnden Bächen reden zu hören? Solche Darstellungen gefallen Barbaren in der Morgenröthe der schönen Litteratur, und Kindern in der Morgenröthe des Lebens; aber sie werden größtentheils bey Seite gelegt, wenn die Menschen klüger und die Nationen aufgeklärter werden." Dione findet sich im 2ten Bande der vorhin angeführten Samml. seiner Werke.) — Allan Ramsay († Roger and Pattie, or

or the gentle Shepherd, a pastoral Comedy, Edimb. 1729. 12. Ursprünglich im schottischen Dialect geschrieben, und mit einigen Veränderungen durch Theoph. Cibber 1731 in das Englische übersetzt; ganz nach dem Muster von Tasso's Aminta geschrieben, und ihm wenigstens gleich.) — Aaron Hill († 1749. In seinen nachgelassenen Werken, Lond. 1760. 8. 4 B. findet sich der erste Akt, und der Plan einer Pastoraloper, Daraxes, welche, nach der Anlage zu urtheilen, ein unterhaltendes Werk geworden wäre.) — Lloyd (Arcadia, or the Shepherd's Wedding, Lond. 1761. 8. ein dramatisches Pastoral in Musik gesetzt von Stanley, in Beziehung auf die Verbindung des Königes geschrieben.) — Auch finden sich in neuern Zeiten noch einige Stücke dieser Art mehr, welche ich nicht anführe, weil die erwähnten zur Gnüge bezeugen, daß der Geschmack am dramatischen Hirtengedichte noch nicht gänzlich in England ausgestorben ist. — —

Hirtengedichte von deutschen Dichtern: Keine Nation hat aus ihren frühern Zeiten so schlechte, und aus den neuern so gute aufzuweisen, wie wir. Zwar hat Opitz († 1639) Schäferlieder (das heißt, Lieder, worin der Singende einen Schäfernahmen hat; denn eigentliche Schäferempfindungen sind darin nicht ausgedruckt, wofern man nicht jetzt noch, wie damahls, nach dem Muster der Italiener, den Ausdruck zärtlicher Empfindung, Seufzen, Schmachten, Klagen, u. d. m. überhaupt Schäferempfindung nennen will, ob man gleich jetzt nicht mehr, wie in jenen Zeiten, diese Empfindung für unvereinbar mit thätigem Menschenleben hält, und die, meines Bedünkens, wahre Ursache, warum man den Ausdruck jener Empfindung damahls in Schäfercostüme einkleidete, und die so ganz im Geist und Tone der Denkart und Sitten jener Zeiten gegründet war, wegfällt) — Zwar hat Opitz, sage ich, Schäferlieder, und ein Schäferdrama (Daphne) geschrieben; allein, wenn sie auch vollkommene Muster wären: so blieb doch Opitz selbst nicht Muster. Seine Schäferlieder sind indessen immer als die zuerst von uns behandelte Art des Hirtengedichtes anzusehen (wenigstens sind mir keine erzählende oder dramatische, frühere Hirtengedichte, so wie keine frühere Hirtenlieder, bekannt) und ich glaube also in der besondern Anzeige jener, so schwer sie auch von den übrigen sich trennen lassen, fortfahren zu müssen. — Joh. George Schoch (neuerbauter poetischer Lust- und Blumengarten von hundert Schäfer- Hirten- Liebes- und Tugendliedern . . . Leipz. 1660. 8. wurde, zu seiner, und in den Gottschedischen Zeiten noch, für eine Sammlung vortreflicher Hirtenlieder gehalten; allein weder Innhalt noch Ausführung, ein paar glückliche Stellen abgerechnet, können sie empfehlen.) — Joh. Heinr. Calisius (Floridans blauer Kornblümchen, oder einfältiger Hirtengesänge, dreyfaches Bündlein, Ulm 1655. 8. durchaus schlecht.) — Eine Sammlung Hirtenlieder . . . kam Halle 1753. 8. heraus; enthält aber höchst mittelmäßige Sachen. — Einzele Hirtenlieder, oder lieber mit Hirtennahmen, sind von Kleist, Gleim, u. a. m. gesungen worden, und in ihren Gedichten befindlich. Eine ganze Sammlung gab Fried. Aug. Clem. Werthes (Hirtenlieder, Leipz. 1782. 8. Sie sind angenehm und leicht versificirt, und lesen sich mit Vergnügen; allein die Seele des, auch idealisirten Dichterhirten, so lange er noch Hirte bleibt, kann bey dem Anblicke der Naturschönheiten, bey seinen Beschäftigungen, und den Beschäftigungen des Hirtenlebens überhaupt, solche Empfindungen nicht haben, und sie so nicht ausdrücken; und so sehr der Dichter auch den Hirten idealisiren mag: so darf er ihm doch das nicht nehmen, was ihn zum Hirten macht, was ihm, durch seine Lebensart, eigen werden muß, warum er Hirte heißt? Wie kann er noch so heißen, wenn er nichts, als allenfalls ein bisgen Costume von Hirtenleben beybehalten hat? Unmöglich kann, z. B. ein Hirte, bey dem Säuseln in den Mirthen (S. 110) sich an die Gottheit erinnern; das wird er ehe, bey einer nahrungsreichen Flur für seine Heerde thun.) — —

Erzählende, oder Gesprächsweise abgefaßte Hirtengedichte (eigentliche Idyllen und Eklogen) von deutschen Dichtern: George Rud. Weckherlin (In seinen Geistlichen und weltlichen Gedichten, Amst. 1641 und 1648. 8. finden sich einige Eklogen in einer etwas holprichen Sprache, aber mit erträglich angemessenen Ideen) — Joh. Rist († 1667. Platte, unedle, in harter Sprache abgefaßte Schäfergespräche sind in seinem „Deutschen Parnaß und Neuem deutschen Parnaß, auf welchem befindlich Ehr- und Lehr, Scherz- und Schmerz, Leid- und Freudengewächse . . . Koppenh. 1668. 8." enthalten.) — Sigism. von Birken († 1681. Von einer ganzen Schäfergesellschaft, dem gekrönten Blumenorden an der Pegnitz, muß ich mindstens einen Schäfer anführen, so kahl und läppisch und geziert auch immer seine „Pegnesis, oder der Pegnitz Blumgenoß-Schäferei Feldgedichte in neun Tagezeiten, meist verfasset und hervorgegeben durch Floridan, Nürnberg 1673. 12. sind.) — Christian Hofmann von Hofmannswaldau († 1679. In den von Benj. Neukirch herausgegebenen Sammlungen von Hrn. von Hofm. und anderer deutschen auserlesenen und bisher ungedruckten Gedichten, Leipz. 1697. 8. 7 Theile, finden sich Schäfergedichte von jenem, und Neukirch, und einigen mir nicht bekannten, welche alle gleich leer und geschmacklos und zum Theil obendrauf allegorisch sind.) — Christian Wernicke († 1710. Poetischer Versuch in einem Heldengedicht und etlichen Schäfergedichten, mehrentheils aber in Ueberschriften bestehend, Hamb. 1704. 8. Zürich 1749. 8. Der Schäfergedichte sind vier, sämtlich allegorisch, also nicht ganz im Geschmacke der Alten, obgleich nicht ohne Kraft, und einzele gute Stellen.) — Joh. Chrstph. Rost († 1765. Schäfererzählungen (ohne Druckort) 1742. 8. und nachher, unter dem Titel, Versuch von Schäfergedichten . . . (ohne Druckort) 1748. 8. 1764. 8. stellen, unter Schäfernahmen, Begebenheiten aus dem bürgerlichen Leben dar, welche vielleicht eben so gut unerzählt, als ungethan bleiben könnten. Erzählt sind sie hier indessen mit vieler Naivetät, obgleich ein wenig zu weitschweifig.) — Christian Friedrich Zernitz († 1744. Versuch in moralischen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Das moralische Gedicht verträgt vielleicht noch ehe, als das Schäfergedicht, prosaische Stellen, und daher lassen sich seine Gedichte der ersten Art noch ehe lesen, als diese.) — Conrad Arn. Schmid (Zwey, in Rücksicht auf Versification, gute Idyllen von ihm, wovon die eine aus dem Virgil übersetzt ist, stehen im 2ten Theil der Anthologie der Deutschen, und waren ursprünglich in den Bremischen Beyträgen, in Ramlers Batteux, und in der Uebers. von Arrians Indischen Merkwürdigkeiten gedruckt.) — Chrstph. Euf. Suppius (Hirtengespräche, 1751. 8. und, unter dem Titel, Menalk in der Schäferstunde . . . . ebend. 1763. 8. Im Tone des Hirten, nur nicht des dichterischen, oder dichtenden Hirten.) — Sal. Gesner (Idyllen, Zürich 1756. 8. Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und Gesner, Zür. 1772. 8. Und ausser diesen, noch sehr oft, mit den übrigen Schriften des Verfassers, zuletzt mit Kupf. 1777. 4. 2 B. Meines Bedünkens, wenn nicht Theokrit, doch nach dem Theokrit, der erste Schäferdichter, weil er Hirtenstand und Hirtenempfindung nicht mehr, nicht anders, idealisirt, und überhaupt keinen höhern, keinen feinern Ton in der Darstellung angenommen hat, als sich mit der angenommenen Voraussetzung allenfalls verträgt. Er hat die Scene nähmlich nach Arkadien, oder, wie er selbst sagt, in ein goldnes Zeitalter versetzt, und dadurch die Einbildungskraft des Lesers von aller Vergleichung seiner Hirten mit den Landbewohnern unserer Zeit abgelenkt, ohne sie jedoch jemahls von dem Lande weg, oder zu andern Arten von Cultur, als sich mit dem Landleben verträgt, zu führen; und an diesem, wie mir dünkt, uns vorzüglich durch die vielen, aber immer zweckmäßig eingestreuten, und so wahren Schilderungen von Naturgegenständen, und durch die Simplicität seines Tones überhaupt, vestgehalten. Freylich sind seine

Hirten geistig und moralisch, feiner, mithin nicht so wahr als die Hirten Theokrits; aber sein Arkadien ist darum noch kein ganz idealisches Arkadien; seine Hirten haben noch Beschwerlichkeiten und Mühe zu ertragen, sie haben noch Arbeiten zu verrichten, sie leiden noch Unbequemlichkeiten, u. d. m. ob sie gleich alles dieses ertragen, verrichten, leiden, wie dichterische Landmenschen. Und hieraus ist seinen Idyllen ein anderer Vortheil zugewachsen; sie sind einmahl dadurch mannichfaltiger geworden, und zweytens hat es dem Dichter Gelegenheit gegeben, auch die sittliche Denkart des Hirten zu schildern, und ihn nicht blos von der Seite der eigentlichen Zärtlichkeit des Herzens zu zeigen: Umstände, welche der Ermüdung des Lesers wehren, und die Täuschung außerordentlich befördern. Ausser dem, was bereits von der Kunst in der Ausführung, von dem Verhältniß zwischen Innhalt und Ton, zwischen der Wahl der Umstände und dem Zwecke des Dichters überhaupt gesagt worden ist, zeigt sich diese Kunst auch noch in der Wahl der Scenen zu der darauf vorgehenden Handlung. So erzählt, z. B. Mirtil dem Thyrsis die traurige Geschichte des Daphnis und der Chloe in der Nacht; sie zeigt sich in der Wahl der Form des Vortrages; denn was läßt sich zweckmäßiger denken, als daß, z. B. der größte Theil des Mycon, so wie Thyrsis, aus Erzählung, nicht aus Dialog besteht? u. d. m. Man hat diese Idyllen zum Theil im Deutschen versificirt und gar in Hexameter gebracht; aber wenn die Verse und die Hexameter, auch an und für sich noch so gut wären: so scheint mir dieses eine der überflüßigsten und übel ausgedachtesten Unternehmungen zu seyn. Das Leben, welches der lebende Mensch athmet, ist immer wahrer, mithin reizender als das Leben, welches er, in der vortreflichsten Marmorsäule dargestellt, athmen kann. Jede Versification erfordert Zusammendrängen der Bilder und Ideen, und führt darauf, wofern sie gute Versification ist; aber bey dem guten Dichter, bey dem Schriftsteller, welcher aus der Fülle der Empfindung, und mit wahrer Begeisterung schreibt, ist nichts zu viel und nichts zu wenig; die geringste Veränderung und Verrückung seiner Darstellung muß die zum Grunde liegenden Ideen, ihre Beziehung auf einander, u. d. m. verrücken, und dem Ganzen einen schiefen Anblick geben; muß den Ton nicht blos verändern, sondern in einen Ton verwandeln, wie ihn ein Instrument von sich giebt, das mit seinem Mundstücke in keinem Verhältnisse steht. Es kommt hiezu, daß diese Gedichte **Idyllen**, daß Einfalt, Naivetät wesentliche Bestandtheile der Darstellung sind, daß diese nicht groß genug seyn, nicht sorgfältig genug erhalten werden können, wofern wir vollkommen getäuscht werden sollen; und daß Einfalt und Naivetät in solchem Grade, auch in den besten Versen getreulich beybehalten, beynahe läppisch und kindisch werden, oder doch so wirken, wie das unschuldige, gute, treuherzige Landmädchen in dem Putze der Stadtdame. Und nun vollends diese Idyllen in Hexameter, in eine Versart kleiden, welche der deutschen Sprache nicht eigenthümlich eigen ist, welche ihr immer fremde bleiben muß, und folglich uns immer feyerlich dünken wird! Müssen wir denn durchaus alles in eigentliche **Kunstwerke** verwandeln? — Uebersetzt sind die Idyllen des Hrn. Gesner, in das **Italienische**, von Aur. Giorg. Bertola, Scelta d'Idilli, Nap. 1777. 8. von Fr. Soave, I nuovi Idilli di Gesner. Verc. 1778. 8. In das **Französ.** die erstern, von Huber, Par. 1762. 12. die neuen, von Hrn. Meister, Zur. 1773. 4. zusammen, mit den französischen Uebersetzungen seiner übrigen Werke, ebend. 1777. 4. 2 B. In das **Englische**, die letzte Sammlung von Hooper, Lond. 1775. 4. In das **Portugiesische**, Lisb. 1780. 8. — Von seinen übrigen Gedichten dieser Art gehört hier noch her, der erste Schiffer, eine Erzählung in zwey Gesängen: eine angenehme Erfindung, reich an einzeln Schönheiten, obgleich vielleicht nicht so täuschend, so interessant, als die übrigen Idyllen. Italienisch ist er von Giul. Perini, Ven. 1771. 8. Französisch, von Hrn. Huber,

Huber, Par. 1764. 8. herausgegeben. Als Erläuterungsschriften darüber empfehle ich die in den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, 2te Samml. S. 349. befindliche Vergleichung zwischen Theokrit und Gesner, und eine Rec. der neuen Idyllen des letztern, im 14ten B. S. 80. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch.) — Ewald v. Kleist († 1759. In seinen Werken sind vier eigentliche Idyllen, welche, wie die Gesnerischen, durch Wahrheit der Darstellung, äußerst interessant sind.) — Jac. Fried. Schmidt (Poetische Gemählde und Empfindungen aus der heil. Schrift, Altona 1759. 8. Idyllen . . . Jena 1761. 8. die, wenn ich mich nicht irre, so wie die, vorher im Hypochondristen erschienenen, auch in seinen kleinen poetischen Schriften, Alt. 1766. 8. wieder abgedruckt worden. Die Empfindungen und Bilder in jenen, wenn sie auch an und für sich gut wären, sind, einzeln betrachtet, nicht individuel genug, und bilden in Verbindung mit einander, nicht ein vollkommen in einander passendes Ganzes, als daß sie uns hinlänglich täuschen könnten. Auch sind sie, so bekannt wir mit ihnen, durch die Lesung der H. Schrift auch immer seyn mögen, uns immer fremder, als einheimische, und folglich nicht so interessant, wie diese. Daraus hat in der Darstellung eine gewisse Steifigkeit entstehen müssen. Ueberdem ist die Schreibart hart. Etwas geschmeidiger sind die letztern abgefaßt.) — J. N. Götz († 1782. Seine Idyllen waren bereits bey der Uebersetzung des Anakreon, Karlsruhe 1746. 8. in Ramlers Batteux, in Musenalmanachen, Taschenbüchern für Dichter u. d. m. gedruckt; und sind, mit vieler Naivetät, und in einer leichten, angenehmen Versifikation geschrieben.) — Georg Aug. von Breitenbauch (Bukolische Erzählungen . . . . Frankfurt und Leipzig 1763. 8. Jüdische Schäfergedichte, Leipz. 1765. 8. Unbestimmte, und übel zusammenhängende Bilder und Empfindungen, schlecht und hart dargestellt.) — Karl Krist. Reckert (Der 2te Th. seiner vermischten Schriften, Münster 1772. 8. besteht größtentheils aus Idyllen, welche gar nicht lesbar seyn würden, wenn er nicht zuweilen ganze Stellen aus dem Gesner abgeschrieben hätte.) — Andr. Gräser (Idyllen, Riga 1773. 8. Obgleich, in Rücksicht auf Innhalt, bessere Nachahmungen Gesners als die vorhergehenden, doch immer Nachahmungen. Und wer bey solchen Gegenständen nicht die Natur mit eigenen Augen, sondern mit fremden sieht, liefert immer minder interessante Werke, als sie beynahe jeder andere Nachahmer liefern kann.) — Joh. Christoph Krauseneck (In seinen Gedichten, Bayr. 1776. 8. finden sich einige, vorher schon einzeln gedruckte, gut versificirte Idyllen. — Joach. Christian Blum (In dem 2ten Theil seiner Gedichte, Leipz. 1776. 8. S. 259 u. f. sind zwölf Idyllen, wovon acht bereits einzeln, Berl. 1773. 8. gedruckt waren. Empfindungen der Zärtlichkeit, unter verschiedenen Situationen, und in verschiedenen Characteren, Zufälle ländlichen Lebens, u. d. in einem leichten, simpeln Tone dargestellt; aber nicht ausschließungsweise Empfindungen und Situationen, welche nur Hirten, nur eigentliche Landleute haben könnten.) — Friedr. Müller, der Mahler (Ausser einer Idylle in der Schreibtafel, Bachidon und Milon, Frankf. und Leipz. 1775. 8. der Satyr Mopsus, eine Idylle in drey Gesängen, ebend. 1775. 8. die Schaafschur, eine pfälzische Idylle, Mannh. 1775. 8. Adams erstes Erwachen, und erste selige Nächte, Mannh. 1778. 8. In den erstern ist so ganz unser gegenwärtiges Landvolk sehr lebendig dargestellt, und so viel komische Züge eingestreuet, daß die darin verwebten, so kühnen lyrischen Gesänge, einen seltsamen Contrast damit machen. Darstellungsgabe, sowohl niedriger Charactere, als lebhafter Empfindungen, lassen dem Verf. sich nicht absprechen; allein seine Einbildungskraft ist denn doch wohl ein wenig zu üppig, und seine Sprache zu uncorrect. Auch in dem letzten Gedichte zeigt sich die Eigenthümlichkeit seines Geistes, das Komische allenthalben anzubringen.) — Ernst Theod. Brückner (Idyllen, worin Wesen dargestellt werden, welche nicht von dieser Welt sind, in dem Voßischen Alma-

Almanachen von 1775 und 1777.) — Joh. Heinr. Voß (Seine Idyllen, siebzehn an der Zahl, zum Theil vorher einzeln gedruckt, und einige in plattdeutscher Sprache abgefaßt, finden sich im ersten Bande seiner Gedichte, Hamb. 1785. 8. und sind, meines Bedünkens, sowohl in Rücksicht auf Innhalt, als Darstellung, wahre Idyllen, d. h. Gedichte, welche Zustände und Empfindungen, und Denkart des gegenwärtigen Landmannes, mit einem diesem allen gemäßen Tone, und Bildern, sehr anschaulich und glücklich darstellen. Sie beweisen, meines Bedünkens, eine sehr vertrauliche und genaue Bekanntschaft des Hrn. Voß mit dem Stammvater der Idylle, dem Theokrit.) — Aus diesen Dichtern, und aus einigen andern, welche aber nicht eigentliche Idyllen geschrieben haben, ist größtentheils die Sammlung gezogen, welche Hr. K. E. Klamor Schmidt, unter dem Titel, Idyllen der Deutschen, Frankf. und Leipz. 1774=1775. 8. 2 Th. herausgab, und worin sich auch noch ein paar Idyllen von der Karschinn, von Schröder und von ihm selbst befinden. — Daß ich übrigens nicht der Idyllen der Herren J. C. Nonne, J. Krauß, (Maynz 1774. 8.) Joh. Heinr. Bücking, (Frankf. 1775. 8.) des silbernen Spiegels, u. d. m. besonders gedenke, wird der Innhalt und die Ausführung dieser Gedichte entschuldigen.) — —

Schäferepopeen und Romane von deutschen Dichtern: Ausser dem bereits S. 444. a. angeführten Tode Abels von Hrn. Gesner, gehören hier noch her, Daphnis in drey Büchern, Leipz. 1760. 8. und nachher in seinen Schriften und Werken; franz. durch Hrn. Huber, Par. 1764. 8. Einer der größten Vertheidiger Gesners sagt (N. Bibl. der sch. Wiss. B. 14. S. 97) daß die Schäferwelt zu „Werken von größerm Umfange wenig aufgelegt sey . . . daß sie, natürlicher Weise, keine sehr große Mannichfaltigkeit von Characteren und Situation haben;" und wenn man dieses auf einen Roman anwendet: so ergiebt sich das Urtheil von selbst. — Zu den Gedichten dieser Art würde man allenfalls auch noch „Hero und Leander, ein prosaisches Gedicht, Leipzig 1770. 8. von Karl Ehreg. Mangelsdorf rechnen können, wenn es nicht durch eine Vermischung alter und neuer, oft unedler, Bilder, durch eine zu aufgedunsene Sprache und Weitschweifigkeit zu schlecht geworden wäre. — Daß ich übrigens nicht Opitzens Schäferey von der Nimfen Hercinie, eines seiner frühesten Werke, hierher ziehe, wird jeder Leser des Opitz begreiflich finden, da, Trotz des Titels, und Trotz allem, was Opitz in der Zueignungsschrift sagt, es nichts, als Beschreibung eines Theiles des schlesischen Gebürges, und einer dahin, von drey Poeten, gemachten Reise, in Prose und Versen ist. — —

Schäferdramen von deutschen Dichtern: Opitzens Dafne, im J. 1629 geschrieben, ob sie gleich, seinem eigenen Geständnisse nach, größtentheils aus dem Italienischen gezogen worden, ist doch wohl als das erste Original dieser Art unter uns, anzusehen; wenigstens ist mir kein früheres bekannt. Das erste ganz originale Stück ist, meines Wissens, Herm. Heinr. Scheren von Jever, Newerbawte Schäferey, von der Liebe Daphnis und Chrysilla neben einem anmuthigen Aufzuge vom Schafe=Dieb, Hamb. 1638. 8. das der Verf. eine Waldcomödia (unstreitig nach dem Italienischen favola boscareccia) nennt. Aber das Stück selbst, so wie die nachfolgenden, größtentheils als Singspiele abgefaßten, und bis gegen das J. 1740 auch, zu Hamburg, Braunschweig, Dresden, Leipzig, größtentheils gespielten Stücke, so wie die eigentlichen Schäferkomödien, welche Gottsched und Consorten schrieben, verdienen keine nähere Anzeige. Auch fiel glücklicher Weise endlich der Geschmack an solchen Dramen, oder vielmehr, wir lernten immer mehr Rücksicht auf menschliche Natur und auf Wahrheit nehmen, dergestalt, daß in neuern Zeiten nur wenige noch geschrieben worden sind. Unter diesen zeichnen sich, durch bessere Schreibart, aus: Chr. Fürchteg. Gellert (das Band, in den Belustigungen des Verstandes und Witzes, vom Jahr 1749,

und im 3ten Theile seiner Werke, Sylvia, Leipz. 1745. 8. und ebend. Ich würde, wofern das Band nur mehr, oder eine interessantere Handlung hätte, und nicht ein wenig langweilig, und im Ganzen zu schwach versificirt wäre, geneigt seyn, ihm dem Vorzug vor der Sylvia, einer Schäferinn, welche keine Schäferinn ist, zu geben, obgleich die Versification in dieser viel besser; und die Handlung interessanter ist.) — Karl Chstph. Gärtner (Die geprüfte Treue, in den Brem. Beyträgen, vom J. 1744. gut versificirt) — Fr. W. Gleim (Der blöde Schäfer, Berl. 1745. 4.) — Sal. Gesner (Evander und Alcimea, und Erast, bey seinen ersten Idyllen.) — Konr. Gottl. Pfeffel (Der Schatz, Frkft. 1761. 8.) — Carl Friedr. Kretschmann (Das Gesetz der Diana, in seinen komischen, lyrischen und epigr. Gedichten, Leipz. 1768. 8.) — Joh. G. Jacobi (Apollo unter den Hirten, ein Vorspiel . . . Halberst. 1770. 8.) — Ein H. Moses Dobruska lieferte einen ganzen Band (schlechter) Schäferspiele, Prag 1774. 8. — —

Historie.

(Historisches Gemähld.)

In dem weitläuftigen Sinn bekommt jedes Gemählde den Namen des historischen Gemähldes, wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen. Es unterscheidet sich von dem Portrait, von der Landschaft, von dem Blumenstük und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewissen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat. In so fern werden die Vorstellungen aus der Mythologie, das allegorische Gemähld, die Schlachten, die Gesellschaftsgemählde, wenn sie gleich aus Portraiten bestehen, ingleichen einzele Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der historischen Classe gerechnet.

Diese Gattung unterscheidet sich von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmahler ist der Mahler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften. Wenn das historische Gemähld nichts, als die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunst hätte, vollkommene Anordnung, die richtigste Zeichnung, das schönste Colorit, so wäre es darum doch, als Historie betrachtet, ein schlechtes Stük, weil es seinem Endzwek nicht entsprechen würde. Es könnte in dem Cabinet eines Mahlers oder Kenners, als ein Muster gewisser Theile der Kunst aufbehalten, aber zu keinem höhern Gebrauch aufgestellt werden. Soll es, als Historie, gut seyn, so muß es nicht blos das Auge, sondern den Geist und die Empfindung reizen; es muß dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen erweken, die in ihm würksam werden. So wie die Gemählde der Wollust, von einem in Feuer getunkten Pinsel gemahlt, in der animalischen Seele Flammen erweken; so muß das historische Gemählde, das dem Mahler Ehre machen soll, der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen sie zur Unterstützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erwekung patriotischer Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privattugend in den Zimmern aufgestellt zu werden.

Man muß in dem historischen Gemählde verschiedene Gattungen wol

von einander unterscheiden, weil ihr Charakter sehr verschieden ist. Die eigentliche Historie stellt eine würkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblik vor, und sucht die sich dabey äußernden Fassungen der interessirten Personen sichtbar zu machen. Die Moral, oder das sittliche Gemählde, stellt ein Beyspiel handelnder Personen vor, aus dessen Betrachtung eine bestimmte Lehre oder Maxime anschauend erkennt werden kann; sein Charakter wird in einem besondern Artikel näher bestimmt.*) Die Allegorie verhält sich zur Moral ohngefehr, wie das Gleichniß zum Beyspiel. Sie ist schon an einem andern Orte betrachtet worden. Einer andern Gattung könnte man den Namen der Gebräuche geben; sie dienen blos, um zur Nachricht, oder zum Ergötzen Gebräuche und Sitten aus dem gemeinen Leben, häusliche Verrichtungen, oder auch öffentliche Feyerlichkeiten abzubilden. Dahin kann man auch die sogenannten Gesellschaftsgemählde rechnen. Eine andre Gattung könnte man füglich mit dem Namen der Bilder belegen. Sie stellen blos einzele merkwürdige Personen, in interessanten Situationen, oder zur Abbildung ihres Charakters vor; so wie bey den Alten die Bilder der Götter und Helden, und bey den Neuern die Bilder der Heiligen. Ihr Charakter ist gerade der, der den Statuen zukömmt.**) Endlich ist noch eine Gattung, die man Schlachten oder Bataillen nennt, davon auch schon besonders gesprochen worden.†) Jede dieser Gattungen hat ihren eigenen Geist, den der Mahler nicht verfehlen darf. Hier wird hauptsächlich von der eigentlichen Historie gesprochen.

*) S. Moral.
**) S. Statue.
†) S. Bataille.

Ihre Absicht ist, uns das Betragen, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen bey wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden, und uns das fühlen zu lassen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblik der Handlung, der vorgestellt wird, die Sachen in der Natur gesehen hätten. Es bedarf keiner weitern Ausführung, um die Wichtigkeit und den Nutzen dieser Gattung zu zeigen. Der Historienmahler ist auf eben die Art nützlich, wie der epische und der dramatische Dichter, ob er gleich sehr viel eingeschränkter ist.

Die erste Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um so viel mehr nöthig ist, ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der Mahler so gar unüberlegt und so gar ohne Verstand handelt, daß bald nichts selteners ist, als historische Gemählde, die sich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichtsbedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel, oder in den Verwandlungen des Ovidius, oder in der griechischen Mythologie gedacht wird, werden gar zu oft, auch von guten Künstlern, als ein würdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Mensch zehen Schritte thun würde, die abgebildete Sache in der Natur selbst zu sehen. Der Historienmahler soll nie darum arbeiten, daß er blos seine richtige Zeichnung, oder seinen guten Pinsel sehen lasse. Er sollte vergessen, daß er ein Mahler ist, und seinen Stoff blos als ein verständiger Mann betrachten, um die Würkung zu bemerken, welche die Sachen, nicht auf sein mahlerisches Auge, sondern auf sein Gemüthe thun. Er suche die Begebenheit, ehe er sie bearbeitet, von Figur und Farbe zu entblößen; und überlasse sich den Empfindungen, die das Unsichtbare der Sachen in seinem Gemüth

müth erwekt. Aber wie unverständige Prediger jedes Wort, das ein Prophet oder Apostel bey einer nichts bedeutenden Gelegenheit, auch wol ohne bestimmte Absicht gesprochen hat, zum Text einer Predigt wählen, so machen es auch die Mahler. Dinge, die man täglich sehen kann, wobey man nichts ungewöhnliches denkt oder empfindet, Handlungen, die das gemeinste Maaß der Kräfte erfodern, müssen gar nicht gemahlt werden. Man kann sie ja überall in der Natur sehen.

Zum zweyten soll der Mahler genau überlegen, daß er einen ganz andern Beruf hat, als der Geschichtschreiber. Sollten auch gleich in den alten Zeiten die zeichnenden Künste würklich zum Behuf der Geschichte angewendet worden seyn, so wär es doch ungereimt, sie itzt noch dazu zu brauchen, da man weit bessere Mittel hat, das Andenken der Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen. Die Geschichte muß von dem Mahler nicht historisch abgebildet werden, dafür sorget der Geschichtschreiber; er aber muß den Geist der Sache darstellen. Sollten irgend einem Mahler diese Lehren nicht verständlich genug seyn, so mahle er lieber andre Dinge, als Historien; es würde ihm auch nicht viel helfen, wenn sie weitläuftig entwickelt würden. Hat der Mahler einen guten Stoff angetroffen, und den Geist desselben in dem bestimmten und interessanten Eindruck, den die Sache auf ihn selbst gemacht hat, empfunden, so nehme er seinen Inhalt noch einmal in Betrachtung, um seinen eigentlichen Charakter genauer zu überlegen, und zu erkennen, ob er ins Erhabene, oder blos ins Ernsthafte, ob er in das Zärtliche, oder in das Pathetische, in das Rührende, oder blos Angenehme, ob er in das Hohe oder Gemeine einschlage; denn daraus muß das Besondere in dem Charakter der Personen, in den Leidenschaften, so gar im Aeußerlichen, in der Behandlung und in dem Ton der Farben, bestimmt werden. Viele Mahler scheinen gar nicht zu überlegen, wenn sie die Einsetzung des Abendmahls, oder die Mahlzeit mit den beyden Jüngern in Emaus vorstellen, ob sie eine gewöhnliche, alltägliche Mahlzeit, oder bey einer Mahlzeit eine Sache vorstellen, die des höchsten Pathetischen fähig ist.

Hat der Mahler seinen Stoff mit Ueberlegung gewählt, und den Geist desselben, als ein Mann von Empfindung festgesetzt, so denke er an den schiklichen Augenblik der Handlung. Hierüber sind an einem andern Orte verschiedene Anmerkungen beygebracht worden.*)

Wegen des Inhalts der Historie ist noch dieses ein wichtiger Punkt, daß der Mahler wol überlege, ob er seinen Stoff auch verständlich genug werde machen können. Es kömmt ungemein viel und gar oft das meiste darauf an, daß wir das, was uns von der Geschichte und den Personen bekannt ist, herbeyrufen, um die Kraft der Vorstellung zu fühlen. Wir müssen bey einem guten Gemählde ungemein viel mehr denken, als der Mahler würklich mahlen kann. Dieses mehrere entspringt daraus, daß wir bey Gelegenheit dessen, das wir sehen, uns einer Menge andrer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum ist es überaus wichtig, daß uns der Inhalt des Gemähldes ganz verständlich sey; daß wir sogleich die Personen kennen und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen ist, bemerken. Beydes ist oft sehr schwer. Wir wollen zur Erläuterung dieser Anmerkung den Tod des Ananias von Raphael, wie er in einem der berühm-

*) S. Augenblik.

berühmten sieben Cartone, die in England sind, vorgestellt ist, zum Beyspiel nehmen. Wem diese Geschichte bekannt ist, der wird sogleich merken, was hier vorgestellt ist. Der große Künstler hat es deutlich machen können, daß hier nicht ein Mensch vorgestellt wird, den etwa eine Ohnmacht befällt, dieses würde wenig rühren; man erkennt aus der Stellung, der Gebehrdung, und dem erhaben fürchterlichen Gesichte des Apostels sogleich, was alles zu bedeuten hat. Dazu aber gehört nicht blos Genie und Beurtheilung, sondern oft große Kenntniß, damit man durch das Uebliche, durch die Kleidung und andere Nebenumstände, den Inhalt des Gemähldes zu erkennen gebe. Als eine Probe einer sehr geistreichen Bezeichnung des Inhalts kann ein schönes radirtes Blatt von Füeßli *) angeführt werden, unter welches er die Worte Spectrum Dioneum hat stechen lassen. Der Ort der Scene ist ein Saal, in welchem man einen, von seinem Sitz in dem größten Schreken und Entsetzen zurükfahrenden Mann erblikt. Dieses Entsetzen wird von einem Gespenst verursachet. Eine Figur, die man an ihren brennenden Haaren, und an der wüthenden Bewegung, in welcher sie, mit einem ebenfalls brennenden Hebebaum einen Altar umstürzt, gleich für eine Furie, oder für ein höllisches Gespenst hält, fährt wüthend durch den Saal. Die Bekleidung der Hauptfigur ist antik und griechisch, wie sie einem Manne vom ersten Range zukömmt. Alles, was man in dem Saal siehet, führet darauf, an diesem Manne den Dion zu erkennen. Er lehnet den linken Arm auf einen kleinen völlig nach antiker Art gemachten Tisch, auf welchem man eine von kostbarem Stein geschnittene Schaale sieht, auf deren Grunde das Wort ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ *) eingegraben ist. Dieses führet sogleich auf den Gedanken, daß dieser Mann einer der ersten Männer in Syrakusa seyn müsse. Hinter ihm erblikct man auf einem prächtigen Postament zwey in Stein gehauene Brustbilder, davon das eine den ehemaligen König Hieron, das andre den Philosophen Plato vorstellt. Daher entsteht die Vermuthung, daß dieser Mann der Dion sey. Betrachtet man die Handlung der Furie näher, so sieht man an dem Altar, den sie umstürzt, diese Aufschrift: CΥΝΘΡΟΝΟΙC ΤΟΙC ΕΝ CΙΚΕΛΙΔΙ ΘΕΟΙC ΔΙΩΝ ΑΝΕΘ. **) Dieses macht uns völlig gewiß, daß wir hier den Dion in seinem Hause sehen, und daß das schrekliche Gesicht abgebildet werde, das er kurz vor dem Tode seines Sohnes gehabt, dessen Plutarchus in dem Leben des Dions Meldung thut. Zu den Füßen des Dions liegt eine Tafel, auf welcher eine Stelle aus der Ilias zu lesen ist:

Παιδι δομεν Θανατον· της δ' ἠερoφοιτις Εριννυς
Εκλυεν ἐξ Ερεβευσφιν. — — — †)

Dieses

*) Dieser junge Gelehrte und Künstler, in welchem der Geist des Michael Angelo zu wohnen scheinet, ist noch wenig bekannt. Er ist ein Sohn des Mahlers Füßli aus Zürich, der die Lebensbeschreibungen schweizerischer Mahler herausgegeben hat. Außer einem bewundrungswürdigen Genie, besitzt er schöne Kenntnisse aus der alten Litteratur. Er war nicht zum Künstler, sondern zum Gelehrten bestimmt, ein würdiger Schüler Bodmers und Breitingers. Aber der natürliche Hang hat ihn ohne Veranstaltung zum Zeichner gemacht. Er gieng 1763 nach England, und befindet sich itzt seit einem Jahr in Rom.

*) das ist, von den Syrakusern.

**) d. i. denen über Sicilen herrschenden Göttern setzte Dion diesen Altar.

†) Il. I. vs. 567. d. i. (Sie hatte den Pluto und die Proserpina beschworen,) daß sie ihren Sohn umbringen möchten; und sie erhörte in dem Erebus die im Finstern herumirrende Erinnys.

Dieses könnte auf die Vermuthung führen, daß Dion eben diese Stelle aus der Ilias gelesen, und daß die schrekhafte Vorstellung dieser Sache ihm die Einbildungskraft verwirrt und das Gesicht verursachet habe. Wenn aber dieses die Absicht des Künstlers gewesen ist, so hätte er diese Stelle lieber auf das Convolut, oder Buch, das Dion würklich noch in der Hand hat, schreiben sollen.

So finden Künstler von Genie und Kenntniß allemal Mittel, den Inhalt, oder den eigentlichen Stoff ihrer Gemählde dem Kenner verständlich zu machen; wiewol dieses oft eine sehr schwere Sache ist. Hat der Mahler alle diese Punkte berichtiget, so kann er nur das, was die vollkommene Behandlung seines Stoffs betrifft, in Ueberlegung nehmen. Hier ist nun das Wichtigste, daß er, wie der dramatische Dichter, Personen von bestimmtem Charakter wähle, die Antheil an der Handlung nehmen, und daß er jede gerade in der Fassung, oder Leidenschaft, die ihr zukömmt, vorzustellen wisse. Müssige Personen, durch deren Gegenwart die Scene nicht interessanter wird, thun dem Gemähld eben den Schaden, den sie einer lebhaften Scene im Schauspiele thun. Aber wenige Mahler haben dieses genugsam überlegt. Wenn sie die Hauptpersonen hingestellt haben und finden, daß die Gruppen nicht voll, oder nicht zusammenhängend genug sind, wenn sie etwa zur Haltung irgendwo gewisse Farben nöthig haben, so stellen sie gleich eine unnütze Figur dahin, die zwar das Auge etwas befriediget, aber in das Feuer der Empfindung Wasser gießt. Sollte es dem Mahler nicht möglich seyn, mit den nothwendig zur Handlung gehörigen, oder doch zuläßigen Personen, dem Mechanischen der Kunst Genüge zu leisten, so lasse er lieber in dem Körperlichen des Gemähldes eine Unvollkommenheit zu, als in dem Geist und der innern Würkung. Bey vielen historischen Vorstellungen, die man auf Gemählden, auf geschnittenen Steinen und größerem Schnitzwerk der Alten findet, ist man so sehr mit dem lebhaften Ausdruck dessen, was wir den Geist des Gemähldes nennen, beschäfftiget, daß man das Fehlerhafte der Gruppirungen und andre Fehler, gegen das Mechanische der Kunst, würklich übersieht.

Eben so wenig hat der Mahler nöthig der historischen Wahrheit zu gefallen unnöthige Personen zuzulassen. Er hat jedesmal einen genau bestimmten Gesichtspunkt, aus welchem er die Geschichte, die er mahlt, ansieht, und muß gerade nur so viel Personen wählen, als dazu nöthig sind, ohne sich darum zu bekümmern, ob würklich bey der Handlung mehrere zugegen gewesen. So sind z. B. bey der Kreuzigung Christi viele tausend Zuschauer gewesen. Der Mahler aber, der nun nicht die äußerlichen Umstände dieser Handlung, sondern nur eine gewisse Würkung, die ein besonderer Umstand auf gewisse Personen gehabt hat, uns will empfinden lassen, kann ohne Bedenken von der ungeheuren Menge der Zuschauer nur die, die ihm nöthig sind, vorstellen. Es wird ihn kein Verständiger tadeln, als wenn es unnatürlich wäre, daß er so wenig Personen auf die Scene geführt hat.

Ein Mahler ohne Genie rafft so viel körperliche Materie zusammen, als er nur kann, um das Auge anzufüllen; der große Mahler sucht die kleineste Anzahl Personen, die nur möglich ist, weil er an einer einzigen Person viel auszudrüken hat. Der Dichter braucht oft zum Ausdruk des höchsten Affekts die wenigsten Worte; und so kann der Mahler eine an Empfindung sehr reiche Scene

durch

durch die wenigsten Umstände vorstellen.

Man hat alte Münzen, auf denen römische Kaiser vorgestellt sind, die von dem Rednerstuhl eine Anrede an ihr Heer halten. Das ganze Heer wird oft durch wenig Befehlshaber vorgestellt; denn wozu nützte es ein ganzes Heer vorzustellen? Gesetzt, daß der Mahler historisch vorstellen wollte, wie Cäsar, nachdem er über den Rubicon gegangen, seinem Heere Muth zu machen, eine Anrede an dasselbe gehalten. Wenn nun seine Absicht dabey nicht ist, diese Handlung des Gepränges wegen vorzustellen, oder uns diese Scene ganz übersehen zu lassen, sondern nur die zuversichtliche Kühnheit des Feldherrn, und die Würkung derselben auf seine Unterbefehlshaber, so vergeben wirs ihm gar gerne, daß er uns nur wenig Personen in der Nähe des Redners vorstellt, und das ganze Heer etwas in der Entfernung nur andeutet, oder gar durch etwas Hervorstehendes bedeket. Der Mahler muß es sich zur Hauptregel machen, nur das Nothwendige in sein Gemählde zu bringen.

Nachdem der Inhalt, die Scene, die Personen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtiget sind, hat nun der Künstler an das Wesentliche, nämlich den wahren Ausdruk der Sachen zu denken, um dessentwillen alles andre veranstaltet worden. Da muß er vor allen Dingen sich selbst erforschen, was er in seiner Geschichte fühlt, was ihn an den Personen, die er in der Phantasie schon vor sich sieht, rühret: und dieses muß er uns so lebhaft vorstellen können, daß wir in dieselben Empfindungen gerathen, die er in sich wahrnimmt. Er kann aber immer voraussetzen, daß das Gemählde, welches er auf die Leinwand bringt, nie so lebhaft seyn werde, als es würklich in seiner Phantasie liegt; denn auch der geschikteste Künstler wird selten alles ausdrüken können, was er innerlich sieht. Darum kann er nicht erwarten, daß die, für welche er arbeitet, eben so stark von seiner Arbeit werden gerührt werden, als er selbst von der Vorstellung derselben gerührt ist: und dieses muß ihm die Klugheit geben, nichts zu bearbeiten, bis er eine Vorstellung davon entworfen hat, deren Würkung noch immer interessant bleibet, wenn sie auch noch etwas geschwächt würde. Nach einer guten und glüklichen Erfindung des Gemähldes ist nichts so wichtig, als der redende Ausdruk der Figuren. Nur das Gemählde ist vollkommen, in dem jede Figur durch ihre Stellung, Gebehrdung und Gesichtsbildung wahrhaftig redend ist, und uns sogleich das, was in ihrem Innern vorgeht, entdeken läßt.

Man siehet hieraus, wie höchst schwer es sey, ein vollkommenes historisches Gemählde zu machen. Der Historienmahler muß nicht blos, wie ein andrer Mahler eine reiche und mit allen Annehmlichkeiten erfüllte Phantasie besitzen, nicht blos Zeichnung, Colorit und alles, was zur Ausführung gehört, in seiner Gewalt haben. Durch diese Talente würde er wol in Stand gesetzt natürliche Vorstellungen zu machen; aber die innere Kraft des historischen Gemähldes erreicht er dadurch nicht. Wir wollen nicht Menschen sehen, wie wir sie täglich zu sehen gewohnt sind; nicht sittliche Gegenstände, wie sie uns immer vor Augen kommen, und die deßwegen nicht mehr interessiren. Wir erwarten Sachen von ihm, die unsern Verstandes- und Gemüthskräften einen stärkern Schwung geben. Er soll uns mit Menschen bekannt machen, die wir ihres Charakters halber bewundern, oder die uns wenigstens sehr interessant

sant sind. Darum muß er, so wie der Dichter, ein Mann von großem Verstand, und von vorzüglichen Gemüthskräften seyn. Denn, was er selbst nicht zu fühlen im Stand ist, wird er gewiß uns nicht empfinden machen. Er muß ein Philosoph seyn, der gewohnt ist, das Genie und die Charaktere des Menschen zu erforschen, ihre Urtheile, Gesinnungen und Leidenschaften gegen einander abzuwiegen. Ihm müssen Menschen von höherm Geist, und überwiegenden Seelenkräften bekannt seyn, und ihre Stärke muß er können empfindbar machen. Wer nicht zuversichtlich empfindet, daß er das Große und Kleine in der Gemüthsart der Menschen und in ihrer Art zu handeln zu beurtheilen vermag, der muß sich nicht mit dieser Gattung der Mahlerey abgeben.

Nimmt er seinen Inhalt aus entfernten Geschichten und aus fremden Ländern, so muß er eine genaue Kenntniß der Sitten und der Gebräuche des Landes haben, dahin er seine Scene versetzt, damit er, wie oben an einem Beyspiele gezeiget worden, alles genau bezeichnen und auch richtig abbilden könne. Blos das Studium dessen, was man das Uebliche (Costume) *) nennt, erfodert langen Fleiß und viel erworbene Kenntniß. Je genauer der Mahler von den Sitten und Gebräuchen der Nationen unterrichtet ist, je leichter wird es ihm seinen Inhalt verständlich zu machen. Es giebt aber auch etwas Nationales in der Bildung der Menschen, und vielleicht auch in der Stellung und in den Bewegungen. Ein feines Auge unterscheidet gar oft den, ihm unbekannten, Engländer, Franzosen oder Italiäner unter den Deutschen; und so sieht man in den Antiken, wenn man auch auf die Gewänder und andre Nebensachen gar nicht achtete, andre Gesichter, andere Stellungen und Gebehrden, als die sind, die man gegenwärtig in der Natur antrifft. Die Figuren in den Werken der römischen Künstler unterscheiden sich, auch in diesen Stüken, von denen, die man in den griechischen Werken sieht. Dergleichen Sachen muß der Historienmahler genau bemerkt haben und in der Zeichnung auszudrucken im Stande seyn.

*) S. Uebliche.

Wenn man sich alles, was zu einem vollkommenen historischen Gemählde gehört, vorstellt, so wird man sich nicht wundern, daß es so höchst selten ist, ein untadelhaftes Werk in dieser Art zu sehen.

* *

Ausser den, bey den Art. **Anordnung, Ausdruck, Ueblich**; u. d. m. angeführten Schriften, handeln von Historienmahlerey besonders: Leonard da Vinci im 90ten u. f. Kap. der französ. Ausgabe seines Traité de la Peint. Par. 1651. fol. wie man lernen kann, die Figuren in einer Geschichte gut anzuordnen; welches Verhältniß die Größe der Hauptfigur in einem historischen Gemählde haben müsse; wie ein historisches Gemählde überhaupt zusammen zu setzen ist; über die Verkürzung der Figuren in einem historischen Gemählde; über die Verschiedenheit der Figuren; wie man die Anordnung im historischen Gemählde studiren müsse; von der in historischen Gemählden nothwendigen Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit; daß man in historischen Gemählden die Aehnlichkeit der Gesichter vermeiden, und die Stellungen der Köpfe verschieden machen müsse, u. d. m. — Roland Freart, Sr. de Chambray in der Idée de la perfection de la Peinture, Par. 1662. 4. S. 71. Quatre considerations qu' il faut observer necessairement dans la composition d' une histoire, welche er aus der Zergliederung mehrerer historischen Gemählde gezogen hat. — Lairesse, im 19ten Kap. des 2ten Buches seines großen Mahlerbuches Th. 1. S. 153. neue Aufl. —

De

De Piles, im 8ten Kap. der Eclairc. sur l'Idée du peintre parfait, in den Oeuvr. div. B. 3. S. 383. Si la fidelité de l'histoire est essentielle à la peinture. — Dubos in den reflex. crit. sur la poesie et la peinture, im 26ten Abschnitte des 1ten B. S. 213. Dresdn. Ausg. Que les sujets ne sont point épuisés pour les peintres, und an einzeln Stellen mehr. — Hagedorn, in der 23ten seiner Betrachtungen, S. 308. — Jos. Reynolds in dem Discourse . . . on the Distribution of the Prizes 1771. S. 99 in der gemachten Sammlung seines Disc. Lond. 1778. 8. Deutsch, im 17ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wiss. S. 1 u. f. von dem großen Styl, oder der Darstellung historischer Gemählde überhaupt. — Junker, in seinen Grundsätzen der Mahlerey, Zürich 1775. 8. S. 15 u. f. — Ferner gehören hierher noch: Nouveaux sujets de Peinture, Par. 1755. 12. — Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odissée d'Homère et de l'Eneïde de Virgile . . . . Par. 1757. 8. — Histoire d'Hercule le Thebain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir . . . Par. 1758. 8. von dem Gr. Caylus. — Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire enrichis de connoiss. analogues à ces talens, par Dandre Bardon, Par. 1769. 12. 3 B. — —

Die berühmtesten Geschichtmahler der Neuern sind: Giov. Cimabue (1300. Nur als Wiederhersteller der Kunst in Italien, und weil er die Freskomahlerey wieder zuerst ausgeübt haben soll, merkwürdig.) Angel. di Bondone, Giotto gen. († 1336. Soll der erste gewesen seyn, welcher seine Figuren verkürzt, in Bewegung, und mit natürlich gefalteten Kleidern darstellte.) Stefano da Lapo († 1350. Soll zuerst Perspectiv in die Gemählde gebracht haben.) Ambr. Lorenzetti († 1360. Wird für den ersten gehalten, der seine Gemählde gut zusammen zu setzen gewußt, und es zuerst gewagt habe, Winde, Regen, Ungewitter, neblichtes Wetter nachzubilden.) Piet. Cavallini († 1364) Andr. Orgagna († 1380. Seine Zeichnung ist schon etwas edler, als des Giotto; und seine Gemählde zeigen von mehr Erfindungsgeist, als seine Vorgänger.) Tom. Giottino († 1396.) Joh. und Hubert von Eyk († 1426 u. 1441. Bekanntermaßen wird der erste für den Erfinder des Mahlens mit Oel gehalten. S. indessen Lessings Schrift, vom Alter der Oelmahlerey aus dem Theoph. Presbyter, Braunschw. 1774. 8. vergl. mit N. Bibl. der sch. Wiss. B. 25. S. 209 u. f. und den Art. **Oelmahlerey**.) Ant. Mamertini, Antonello da Messina gen. (1440. hohlte bekannter Maßen das Geheimniß des Oelmahlens aus den Niederlanden nach Italien, wo er es zu Venedig zuerst übte.) Th. Masaccio († 1443. Scheint zuerst von ängstlicher Darstellung der blossen Natur abgegangen zu seyn, und durch Veredlung des Umrisses, der Stellung u. d. m. angemessene Dichtung in die Mahlerey gebracht, und sie zuerst als schöne Kunst sich gedacht zu haben. Auch ist die Perspectiv in seinen Gemählden richtiger; dergestalt, daß Bottari in seiner Ausgabe des Vasari, B. 1. S. 235. sich kein Bedenken macht, ihn den zweyten Wiederhersteller der Mahlerey zu nennen.) Franc. Squarcione († 1474. half der Mahlerey durch seinen Eifer um sie auf, so, daß man 137 von ihm unterrichtete Lehrlinge zählt.) Fil. Lippi († 1469. vervollkommte immer mehr, was Masaccio angefangen hatte, und soll zuerst Figuren über Lebensgröße in richtigen Verhältnissen dargestellt haben.) Andr. del Castagno (1478) Gentile del Fabriano (1480) Andr. Verrocchio († 1488. Soll das Abformen in Gyps und Wachs, dessen Erfindung dem Lisistratus zugeschrieben wird, wieder in Gebrauch gebracht haben.) Dom. Ghirlandajo († 1493. Lehrer des Michel Angelo.) Gent. Bellini († 1501.) Giov. Bellino († 1540. Soll dem Antonello da Messina das Geheimniß, mit Oel zu mahlen, abgestohlen haben. Er verbesserte zuerst die etwas trockene Manier der

der venetianischen Mahler, und war der Lehrmeister des Titian.) Giorgione Barbarelli († 1517. Zögling des vorigen, aber weit über ihn. Er führte zu Venedig den Gebrauch ein, das Aeußere der Häuser Fresko zu mahlen.) Andr. Mantegna († 1517. Sein Meisterstück, der Triumph Cesars, ist auf 9 Blättern, in Holz und Kupfer gestochen. Blätter nach ihm haben auch M. Antonio, A. Ghisi, W. Hollar, R. Audenart geliefert. **Leon. da Vinci** († 1520.) Piet. Vannucci, Perugino gen. († 1524. Stifter einer Schule zu Perugino, wo Rafael gezogen wurde.) **Rafael Sanzio da Urbino** († 1520. Seine Lebensbeschreibung im Vasari, ist französisch durch Pierre Daret, unter dem Titel, Abrégé de la Vie de R. S. d'Urbini, Par. 1607. 1651. Lyon 1709. 12. erschienen. Ein sehr vollständiges Verzeichniß der von seinen Gemählden und Zeichnungen gemachten Kupferstiche findet sich im 2ten B. S. 315-524. der Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipz. 1769. 8.) Baccio della Porta, Bartolomeo di S. Marco gen. († 1517. Soll der Erfinder des Gliedermannes seyn; war Schüler und Lehrer des Rafael zugleich.) Bern. Pintoricchio († 1513. Auch aus der Schule des Perugino, der aber schon damahls die Kunst, aus Gefälligkeit für so genannte Liebhaber, herunterwürdigte, und erhabene und vergoldete Zieraten in seine Werke mischte; doch fand er keine Nachfolger.) Luc. Signorelli († 1524) Timot. della Vite von Urbino († 1524) Dom. Puligo († 1527) Giov. Franc. Penni, il Fattore gen. († 1528) Vin. da San Gimignano († 1528) **Alb. Dürer** († 1528. S. Heinr. Conr. Arends Gedächtniß der Ehren eines der vollkommensten Künstler, Alb. D. mit dessen Bildniß, Goslar 1728. 8. G. Wolf. Knorrs histor. Künstlerbelustigung oder Gespräche in dem Reiche der Todten zwischen Alb. Dürer und Raphael von Urbino, Nürnb. 1738. 8. mit Kupf. Dav. Gottfr. Schoebers Leben, Schriften und Kunstw. Alb. Dürers, Leipz. 1769. 8.) Quintin Messis, der Schmid von Antwerpen gen. († 1529.) Roger van der Wyde († 1529) Franc. Raibolini, Francia gen. († 1530) Lor. Sciarpelloni, di Credi gen. († 1530) Andr. del Sarto († 1530) Luc. von Leyden († 1533) **Ant. da Correggio** († 1534) Bald. Peruzzi († 1536) Pellegr. Munari († 1538) Giov. Ant. Regillo, Pordenone gen. († 1540) Franc. Mazzoli, Parmeggiano genannt († 1540) Bart. Ramenghi (1542) M. Ant. Francia Bigi († 1542) Pol. Caldara, da Caravaggio († 1543) Joh. Holbein († 1544) Girol. da Trevigi († 1544) **Giulio Pipi, Romano** gen. († 1546) Piet. Buonacorsi, Perino del Vaga genannt († 1547) Seb. del Piombo († 1547) Lor. Lotto († 1548) Dom. Beccafumi, Mecherino gen. († 1549) Girol. Genga (1551) Giac. Carrucci, da Pontormo genannt († 1556) Dosso Dossi († 1558) Benv. Garofalo, Tisio gen. († 1559. Machte, um Licht und Schatten desto besser zu beobachten, Modelle aus gebackener Erde.) John Scoorel († 1562) Franc. Rossi, Cecchino del Salviati gen. († 1563) **Michaelo Angelo Bonarotti** († 1564. Ausser seiner Lebensbeschreibung im Vasari, Vita . . . raccolta per Asc. Condivi dalla ripa Transona, Rom. 1573. 4. herausgegeben von Ant. Fr. Gori, und Anmerkungen von Mariette, Flor. 1746. f. französ. durch Hauteroche, Par. 1753. 12. Vita di M. A. B. da Giac. Vignali, Fir. 1753. 4. Auch steht ein deutsches Leben von ihm in dem Zufriedenen, N. 67. 99. 103. Die Kupferstiche, welche nach seinen Gemählden und Zeichnungen gemacht worden sind, finden sich in dem 1ten B. der Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipz. 1768. 8. S. 379 u. f. verzeichnet.) Giov. Nanni, da Udine gen. († 1564) Aless. Bonvicino, Il Moreto gen. (1564) Dan. Ricciarelli, da Volterra gen. († 1566) Tad. Zucchero († 1566) Girol. Romanino († 1567) Franc. Primaticcio († 1570. Einführer des guten Geschmackes in Frankreich, wo er sich lange Zeit aufhielt.) Franz Floris, von Vriendt gen. († 1570) Frc. Procaccini (gieng von Bologna, weil er neben den Mahlern dort, dem Sabatini, Passerotti, Caracci, Fontana u. a. m. nicht

...icht aufkommen konnte, ums Jahr 1570, nach Mayland, wo er eine Schule stiftete.) Nic. Abbate, Messer Nicolo gen. (1570) Gior. Vasari († 1574. Verf. der bekannten Lebensbeschreibung.) Hemskerken, Martin van Veen gen. († 1574) Anton Moro, von Utrecht († 1575) **Tiziano Vecellio** († 1576. Ausser seiner Lebensbeschreibung in des Ridolfi Maraviglie dell' Arte ovvero Vite de' i Pittori Ven. Ven. 1648. 4. B. B. 1. S. 135. ist ein Breve Compendio della Vita del famoso Tiziano . . . Ven. 1622. 4. besonders gedruckt.) Oraz. Vecelli († 1576) Lor. Sabbatino, Lorenzino da Bologna, oder de Tiziano gen. († 1577) Marc. Venusto († 1580) Girol. Siciolante de Sermonetta (1580) Liv. Agresti († 1580) Andr. Schiavone, Meldolla gen. († 1582) Prosp. Fontana (†) Bat. Naldini († 1584) Luc. Cranach († 1586) Nic. Circignano, Pommerancio genannt († 1588) Paol. Caliari, Il Veronese gen. († 1588) Giac. Palma, Il Vecchio gen. († 1588) Jean Cousin († 1590. Der erste französische, von Primaticcio, gebildete Geschichtmahler von Bedeutung.) Pell. Pellegrini, Tibaldi gen. († 1591) Bart. Passerotti († 1592) Mich. Coxcie († 1592) Frc. und Jac. da Ponte, Bassani gen. (1593) **Giac. Robusti, Il Tintoretto** gen († 1594) Par. Bordone († 1595) Carlo Caliari († 1596) Bened. Caliari († 1598) Joas v. Winghem († 1603) Joh. Rottenhammer († 1604) Paol. Farinato, degli Uberti gen. († 1606) Aless. Allori, Bronzino gen. († 1607) Feder. Zucchero († 1609) Michelang. Merigi, da Carravaggio gen. († 1609) Franc. Vanni († 1610) Feder. Barozio († 1612) Lud. Cardi, Cigoli gen. († 1613) **Lod. Carraccio** († 1619. Haupt und Stifter der berühmten Academie zu Bologna, die sich dem damals einreißenden manierirten Geschmack auf das kräftigste entgegen stellte.) Agost. **Carraccio** († 1602) Piet. Facini († 1602) Sisto Rosa, Badalocchio gen. (1607) **Annib. Carraccio** († 1609) Dion. Calvart († 1619) Crist. Allori († 1621) Leon. Spada († 1622) Barth. Spranger (1623. Daß er, um seinen Gemählden Kraft und Leben und Ausdruck zu geben, in das Uebertriebene verfiel, ist bekannt.) Dom. Feti († 1624) Camillo Procaccini († 1626) Giul. Ces. Procaccini († 1626) Mes. Valentin († 1632) Luc. Massari († 1633) Jean le Clerc († 1633) Octav. van Veen († 1634. Die Niederlande haben ihm vorzüglich die Wissenschaft im Licht und Schatten und einen bessern Geschmack, als sie vorher hatten, zu verdanken.) Dom. Cresti, Passignano gen. († 1638) **Pet. Paul Rubens** († 1640) **Ant. v. Dycke** († 1641) Gius. Cesari († 1640) **Dom. Zampieri, Dominichino** genannt († 1641) **Guido Reni** († 1642) Giac. Sementi (†) Franc. Gessi († 1620) Bern. Strozzi, Prete Genoese gen. († 1644) Giov. Lanfranco († 1647) Jacq. Stella († 1647) Andr. Camasset († 1648) Sim. Cantarini († 1648) Piet. Testa († 1648) Aless. Turche, Veronese und Orbetto gen. († 1648) Sim. Vouet († 1649) Abraham Jansens († 1650) Giov. Andr. Donducci († 1650) **Gius. Ribera, Spagnoletto** genannt (1650) Ger. Segers († 1651) Eustache le Sueur († 1655) **Franc. Albani** († 1660) Giac. Cavedone († 1660) G. Diego Velazquez de Silva († 1660) **Andr. Sacchi**, Ouche gen. († 1661) Pet. Tyssens (1661) Giov. Franc. Romanelli († 1662) Ger. Honthorst (1662) Elisabeta Sirani († 1665) Nic. Poußin († 1665) Piet. Franc. Mola (1666) Giov. Franc. Barbieri, Guercino genannt († 1666) Aless. Tiarini († 1668) Caspar v. Crayer († 1669) D. Ant. Pereda († 1669) Piet. Beretino, da Cortona gen. († 1669) Giov. Benedetto Castiglione, Il Genoese gen. († 1670) Giov. Andr. Sirani († 1670) Jac. v. Oost († 1671) Salv. Rosa, Salvatoriello gen. († 1673) **Paul Rembrand van Ryn** († 1674) Carlo Sereta († 1674) Gerbrand van der Ekhout († 1674) Cesar v. Everdingen († 1679) Jac. Jordaens († 1678) Giov. Dom. Cerrini, Cavaliere di Perugia gen. († 1681) Bart. Estevan Murillo († 1685) Carlo Dolce († 1686) Cyr. Ferri († 1689) Charl. le Brun († 1690) Don Claud. Coello († 1693) Pierre Mignard († 1695) Will. Doudyes, Diome-

Diomedes gen. († 1697) Joh. Carl Loth († 1698. Mat. Preti, Cavaliere, Calabrese genannt († 1699) Aloiso del Arco, Sorbillo de Pereda gen. († 1700) Lor. Pasinelli († 1700) Giov. Maracci († 1704) Luc. Giordano († 1705) Dan. Ryder, Cav. Daniele gen. († 1705) Andr. Celesti († 1706) Mich. Corneille († 1708) Andr. Pozzo († 1709) Giovb. Gauli († 1709) Giov. Ant. Fumiani († 1710) Lud. van Deyster († 1711) Ger. Lairesse († 1711) Dom. Mar. Viani († 1711) Aug. Terwesten († 1712) Carlo Maratti († 1713) Gius. Passari († 1714) Joh. Erasm. Quellinus († 1715) Paol. Pagani († 1716) Jean Jouvenet († 1717) Giovmar. Morandi († 1717) Carlo Ant. Rambaldi († 1717) Jean Bapt. Santerre († 1717) Peter Ruyven († 1718) Giov. Gius. dal Sole († 1719) Carlo Cignani († 1719) Santo Prunati (1720) Giov. Segala († 1720) Pierre Berchet († 1720) Lod. Garzi († 1721) Bonav. Lamberti († 1721) Alb. Arnone († 1721) Ant. Coypel († 1722) Adr. v. d. Werf († 1722) Arnold v. Buez († 1724) Anton. Zanchi († 1725) Anton. Burini († 1727) Gius. Chiari († 1727) Arn. Gelder († 1727) Paol. de Matteis († 1728) Marc. Ant. Franceschini († 1729) Chrstph. Lubienetzky († 1729) Girol. Brusafero (1730) Giov. Odasi († 1731) Giov. Camillo Sagrestani († 1731) Mich. Serre († 1733) Ger. Hoet († 1733) Louis Boulogne († 1733) Sebast. Ricci († 1734) Greg. Lazarini († 1735) Nic. Bambini († 1736) Nic. Bertin († 1736) Cl. Guido Halle († 1736) Nic. Vleughel († 1737) Fres. Le Moine († 1737) Carl v. Moor († 1738) Giovb. Lama (1740) Ant. Balestra († 1740) Matth. Elie († 1741) Herm. v. d. Myn († 1741) Anton. Pellegrini († 1741) Louis Dorigny († 1742) Giov. Cinqui († 1743) Christof. Terzi († 1745) Jean Bapt. Vanloo (1745) Nic. de Largilieres († 1746) Franc. Tresvisani († 1746) Gius. Mar. Crespi. Spagnuolo gen. († 1747) Don. Creti († 1747) Franc. Solimena († 1747) Fel. Tonelli († 1748) Jos. Gabr. Imbert († 1749) Aurel. Milani († 1749) Pierre Subbeyras († 1749) John Voorhut († 1749) Marc. Tuscher († 1751) Jos. Mar. Vien (1751) Jean Fres de Troy († 1752) Jac. Amigoni († 1752) Charl. Ant. Choypel († 1753) Pierre Jacq. Lazes († 1754) Jac. de Wit († 1754) Franc. de l'Ange († 1756) Ant. Pesne (1757) Heinr. v. Limborch († 1758) Louis Silvestre († 1760) Helfr. Frisch († 1760) Ferd. Franc. Graziani († 1761) Gius. Nogari († 1763) Gius. Angeli (1763) Marc. Benefieal († 1764) Sebast. Conca († 1764) Piet. Conte de Rotari († 1764) Ch. Andr. Vanloo († 1765) Jean Bapt. des Hayes († 1765) Vinc. Meucci († 1766) Giovbat. Pittoni († 1767) Fr. Xav. C. Palcko († 1767) Jean Restout († 1768) Giovb. Tiepolo († 1770) Cignaroli († 1770) Greg. Guglielmi († 1773) Ch. Hutin († 1776) Ant. Raph. Mengs († 1779) — Jam. Barry — Girol. Pomp. Battoni — Gius. Bottani — Giov. Casanova — Giomb. Cipriani — Füger — Conr. Giaquinto — Gebr. der de la Grenne — Angel. Kaufmann — Fried. Adam Oeser — Christian Bern. Rode — Joh. Eleaz. Schenau — Joh. Heinr. Tischbein — Stef. Torelli — Christ. Amad. Phil. Vanloo — Benj. West — u. a. m.

Holländische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen, haben eine beträchtliche Anzahl guter Mahler gehabt, die sich durch einen eigenthümlichen Geschmak und eigene Vorzüge von allen andern unterscheiden, auch deßwegen würklich eine besondere Schule ausmachen. Die Mahler dieser Schule scheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur so vollkommen, als möglich, zu erreichen; im übrigen aber, sich um den Werth, oder die Kraft des Inhalts nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemählde aus dieser Schule, darin die gemeine Natur bis zur Bewunderung auch in den geringsten Kleinigkeiten

[w]eiten so copirt ist, daß man kaum [s]einen Augen traut: man glaubt [e]ine Scene aus der Natur, durch ein [v]erkleinerndes Glas zu sehen; so [v]ollkommen ist Zeichnung, Perspek[t]iv, Haltung und Farbe in dem Gemählde erreicht. Wenn man einige [d]er besten Werke dieser Schule vor [s]ich hat, so kann man nicht begrei[f]en, daß es möglich sey, bemeldte Theile der Kunst höher zu treiben. Man kann also sagen, daß die hol[l]ändischen Mahler in dem Mechani[s]chen den höchsten Gipfel der Kunst [e]rreicht haben.

Diese Schule, die der Herr von Hagedorn mit Recht die Schule des [W]ahren nennt, hätte die vollkom[m]ensten Werke der Kunst aufzuwei[s]en, wenn diese nur die Absicht hät[t]e, dem Auge dasjenige vollkommen [g]emahlt zu zeigen, was man täg[l]ich in der Natur vor sich sieht. [W]enn der Endzwek der Kunst durch [d]iese Täuschung des Auges erreicht [w]ürde, so würde man weder einen Raphael, noch einen Corregio, noch [e]inen Titian, dem Künstler zum Stu[d]iren empfehlen, sondern ihn allein in [d]ie holländische Schule verweisen.

In der That ist das, was sie vor[z]ügliches besitzet, ein wichtiger Theil [d]er Kunst; aber nur in so fern diese [a]uf wichtige Gegenstände angewen[d]et wird. Es ist zwar ein Vergnü[g]en, Farben auf einer flachen Lein[w]and so aufgetragen zu sehen, daß [m]an sich einbildet, man stehe in ei[n]er Kirche, oder man sehe eine würk[l]ich lebendige Blume, oder einen ath[m]enden Menschen vor sich; weiter [a]ber hat auch diese bewundrungs[w]ürdige Kunst nichts auf sich. Der [E]ndzwek der schönen Künste wird [d]adurch nicht erreicht, *) sondern [d]iese Werke dienen blos, die Liebha[b]er zu ergötzen. Wenn aber diese [V]ollkommenheit mit dem höhern [W]erth vereiniget ist, wenn wichtige Gegenstände so behandelt werden, so ist alsdenn das Werk vollkommen.

Man muß also den Künstler, der höhere Absichten hat, als zu ergö[t]zen, oder das Auge zu täuschen, doch in diese Schule führen. Die herrlichste Erfindung und der größte sichtbare Gegenstand, den das Genie eines Mahlers hervorzubringen vermag, muß dennoch, wenn er im Gemählde die größte Würkung thun soll, sich so zeigen, als wenn es ein in der Natur vorhandener Gegenstand wäre; *) folglich ist das Studium, wodurch die holländischen Mahler groß geworden sind, jedem andern Mahler auch zu empfehlen.

Doch äußert sich dabey eine Bedenklichkeit, wodurch die Wichtigkeit dieser Werke für das Studium der Kunst um ein merkliches verringert wird. Die schätzbarsten Werke sind ohne Zweifel doch die, welche zu öffentlichem Gebrauch aufgestellt werden. Diese müssen ihrer Natur nach groß seyn. Aber kann das Natürliche im Großen durch dieselben Mittel erreicht werden, wie im Kleinen? daran muß man nothwendig zweifeln. Wenn die Mahler der römischen Schule den Pinsel so geführt hätten, wie die holländischen Meister, so würden ihre Gemählde schwerlich vollkommner worden seyn, als sie durch ihre größere Behandlung des Colorits worden sind. Wenn ein Mahler, wie Gerard Dow, oder Franz Mieris, in die Nothwendigkeit gesetzt worden wäre, große Kirchenstüke zu verfertigen, so hätte er nothwendig andre Methoden, als er würklich gehabt hat, ausdenken müssen, um die wahre Haltung und die Farben der Natur zu erreichen; nicht nur weil der Fleiß in großen Arbeiten oft schädlich ist, **) sondern weil durch das Kleine die gute Wür-

*) S. Künste.

*) S. Natur.

**) S. Fleiß.

kung in großen Gemählden nicht einmal kann hervorgebracht werden. Es gehört eine ganz andre Behandlung dazu, daß ein großer Gegenstand, den man von weitem ansieht, ein völlig natürliches Ansehen habe, als die, wodurch ein kleiner und ganz naher Gegenstand natürlich wird. Aber, wer in kleinen Sachen, wie sich ein Kenner ausdrükt *) raphaelisch denkt und zeichnet, der hat Ursache, sich die äußerste Mühe zu geben, daß er auch, wie Gerard Dow, mahle.

* *

Zu den vorzüglichen Künstlern dieser Schule werden gerechnet: Luc. v. Leyden (†1553) Mart. Heemskerk (†1574) Octavius v. Veen (†1634) Abrah. Bloemaart (†1647) Joh. Both (†1650) Gabr. Metzu (†1658) Barth. Breenberg (†1660) Cornel. Poelemburg (†1650) Phil. Wouwermans (†1668) Adr. v. d. Velde (†1672) Joh. Dav. Heem (†1674) Pet. v. Laar, Bamboccio genannt (†1675. Von seinem, ihm in Italien gegebenen Beynahmen, Bamboccio (figürlich, eine Kinderpuppe, eine ungestalte Figur, eine Frazze, ein Tölpel) hat man, in der Mahlerey, die, aus unedlen, niedrigen Figuren, und aus gemeinen, unanständigen Handlungen bestehenden Gemählde, Bambocciaden genannt.) Gerard Dow (†1680) Gerard Terburg (†1680) Franz Mieris (†1681) Nic. Berchem (†1683) Theod. Hellenbrecken (†1694) Adr. van der Kabel (†1695) Gottfr. Scalken (†1704) Wilh. v. d. Velde (†1707) Adr. v. d. Werf (†1727) John v. Huysum (†1749) — Ausführliche Lebensbeschreibungen dieser, und der sämtlichen Mahler der Brabantischen oder Flamländischen Schule finden sich bey dem, von dieser letztern handelnden, Artikel verzeichnet, wozu noch De Levensbeschryvingen der Nederlantsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, met en Uytbreyding over de Schilderkonst der Ouden . . . door Jac. Campo Weyermann, s'Grafenhage 1729. 4. 3 B. oder 4 Th. m. K. gehören. — —

*) Hagedorns Betracht. S. 419.

Holzschnitte.

(Zeichnende Künste.)

So nennt man die Abdrüke von den in Holz geschnittenen Zeichnungen, *) so wie man die, welche von gestochenen Kupferplatten abgedrukt sind, Kupferstiche nennt. Von dem besondern Zweig der zeichnenden Künste, dem man die Holzschnitte zu danken hat, haben wir bereits in dem angezogenen Artikel gesprochen, wo auch beyläufig das, was von dem Gebrauch und den vorzüglichen Vortheilen der Holzschnitte zu merken ist, angeführt worden.

* *

Ausser den, bey dem Artikel Formschneiden, angeführten Schriften, gehören noch hierher: Anleitung zum Form- und Stahlschneiden, Erfurt 1754. 8. — Schaeflini Vindiciae Typographicae . . . Argent. 1759. 8. — Observations sur un Ouvrage, intitulé Vindiciae Typographicae, par Mr. Fournier le jeune, Par. 1760. 8. — Versuch, den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers, und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforschen, von Joh. Gottl. Imm. Breitkopf, 1ter Th. Leipz. 1784. 8. mit 14 Kupfern. — —

*) S. Formschneider.

Homer.

Der älteste griechische Dichter, dessen Gesänge auf uns gekommen sind. Er wird deßwegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunst gehalten. Dieses ist aber nicht so zu verstehen, daß er der erste Dichter gewesen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er selbst von Sängern thut, schließen, da

daß die Dichter schon vor seiner Zeit unter den Griechen sehr häufig gewesen sind; und auch weit ältere Völker als die Griechen, haben ihre Dichter gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeschränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige gewesen, der diesen Namen in der vollkommensten Bedeutung verdiente. Der griechische Mahler Galaton hat, nach Aelians Bericht, ihn so abgemahlt, daß aus seinem Munde eine Quelle floß, aus welcher alle Dichter geschöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre castalische Brunnen sey,

— a quo ceu fonte perenni
Vatum Pieriis ora rigantur aquis. *)

Selbst Aristoteles und Plato scheinen ihn für den einzigen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andere sich gebildet haben. Seine Gesänge wurden von der Zeit an, da der Dichter selbst sie absang, bis auf den Untergang der Wissenschaften und Künste für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künste, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte sie studiren, und Erwachsene brauchten sie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbst zu der Zeit, da die Wissenschaften in Griechenland im höchsten Flor stunden, sah man eine eigene Classe von Menschen, die keinen andern Beruf hatten, als die Gesänge dieses Dichters sowol öffentlich als in den Häusern, nach der Kunst abzusingen.

Man muß den höchsten Begriff von diesem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verschiedenen Arten ihn für ihren vornehmsten Lehrmeister gehalten; daß Lycurgus ihn als einen Gesetzgeber, Aeschines und Demosthenes als den größten Redner, Alexander der Große als den vornehmsten Lehrer des Kriegswesens, Pindar, Moschus und Virgilius als den vornehmsten Dichter verehret haben. *) Ein Dichter, den die ersten Köpfe der ersten Nation in der Welt sehr verehrt haben, verdient allen Menschen von Vernunft und Geschmak bekannt zu seyn.

*) Ovid. Amor. III. 9.

Von seinen persönlichen Umständen weiß man wenig zuverläßiges. Nach der gemeinesten Meynung fällt seine Lebenszeit ohngefehr tausend Jahre vor den Anfang der christlichen Zeitrechnung, hundert und funfzig bis zweyhundert Jahre später, als der trojanische Krieg, den er besungen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ein Jonier aus Kleinasien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft gewesen; denn seine Gesänge kündigen einen Mann an, der alle Wissenschaft, alle Kenntniß der Länder, der Künste und der Weltgeschäffte, gehabt, die zu seiner Zeit möglich gewesen. Es ist auch wahrscheinlich, daß er bey Verfertigung seiner Gesänge etwas größeres zur Absicht gehabt habe, als seinem dichterischen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß Homer zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen verschiedene Colonien in ein Land zu schiken, in welchem sie vor nicht langer Zeit den hartnäkigsten und berühmtesten Krieg geführt haben: so entsteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalinteresse der asiatischen Griechen die Hauptabsicht dieser Gesänge gewesen sey.

*) Est enim sane mirabile, Homerum legum ac reipubl. interpretem Lycurgo, oratorem Aeschini et Demostheni, bellatorem Alexandro, poetam Virgilio, Pindaro, Moscho probatum esse. *Clodius super Quint. Iudicio de Homero.*

Wie dem aber sey, so ist bey itziger Beurtheilung derselben allemal genau darauf zu sehen, daß sie uns ganz fremde sind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in so fern sie uns das Genie eines der größten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker und der berühmtesten Helden des Alterthums, auf das natürlichste schildern. Wir müssen davon auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unsrer Zeiten von den Kriegsverrichtungen Alexanders urtheilt, wobey er nicht die itzigen Waffen, nicht die gegenwärtige Politik, sondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung ziehet. So wie es einem erfahrnen Kriegsmann nicht schwer fallen würde, zu bestimmen, wie Alexander nach der itzigen Verfassung würde gehandelt haben, so kann auch ein guter Kunstrichter sehen, wie eine Epopöe seyn würde, die itzt in dem Geist des Homers verfaßt wäre.

Man wundert sich nicht ohne Grund, wie es neuern Kunstrichtern hat einfallen können, es dem Homer zur Last zu legen, daß er seine Götter und Menschen anders handeln und reden läßt, als unsre Begriffe es zu erfodern scheinen, und daß ihm Sachen wichtig geschienen, die wir für unwichtig halten. Dies ist eben so viel, als dem Alexander vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Canonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. Homer schildert den Menschen, wie er zu seiner Zeit gewesen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen, und mit der Sprache, die er damals gehabt hat. Er ist der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Ideal gearbeitet. Denn man sieht wol, daß es ihm höchst leichte gewesen wäre, die Personen besser oder schlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig an das Ideal zu denken, da die Natur selbst zu seiner Absicht hinreichend war.

Wer diesen Dichter in seinem wahren Lichte sieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beystimmen, der ihn nicht blos wegen des poetischen Genies, sondern auch wegen seiner Einsicht in Sachen des Lebens, und der Politik allen andern Dichtern vorzieht.*) Wir wollen seinen poetischen Charakter mit dem Worten des Gravina abbilden: „Homer ist ein so viel mächtigerer und weiserer Zauberer, da er seine Sprache, nicht sowol zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruk der Einbildungskraft und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und seinen ganzen Fleiß darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudrüken. Bald scheinet er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald sie aus dem Gesichte zu verlieren; aber dann kommt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit mischt er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrüke und Redensarten: als ein andrer Proteus nimmt er alle Gestalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald schleicht er am Boden; bald donnert er, bald lispelt er sanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergestalt von seinen Versen gerührt, daß er sich unsrer Kräfte bemächtiget, und durch seine Worte, der Kraft der Natur nacheifert.“ **) Nicht ohne Bewunderung sieht man die unendliche Mannigfaltigkeit

*) Ὃς ὀ μονον ἐν τῃ κατα την ποιησιν ἀρετῃ παντας ὑπερβεβληται — — ἀλλα σχεδοντι και τῃ κατα τὸν βιον ἐμπειρίᾳ του πολιτικου. Strabo L. I.

**) Gravina L. I. c. IV. Man sehe auch die meisterhafte Schilderung dieses Dichters in Shaftesbury's Advice to an Author, P. I. Sect. 3. auf der 196 und 197 Seite.

tigkeit der Dinge, die er beschreibt; von den lieblichsten und gemeinsten Gegenständen in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichsten und erhabensten: fürnehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichsten Art schildert. Eben dieses fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er seinen Personen beylegt. Kein unnützes, kein überflüßiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zwek trifft, keine auch nicht die geringste Handlung, die nicht den bestimmtesten Charakter anzeiget. Was jeder spricht oder thut, geschieht so, wie es sich für ihn schiket. Sein Ausdruk und sein Vers sind so, daß die Natur selbst sie auf den Lippen des Dichters zur besten Bezeichnung der Sachen scheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er fürnehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetischen Schwunges, oder der Herablassung zu der natürlichen Vorstellung der Sachen, keine Wendung der Gedanken, kein Theil der poetischen Kunst ist, davon er nicht Muster gegeben. Der epische Dichter, der dramatische, der lyrische, und der Redner, können ihr Genie an dem seinigen schärfen. Dieses große poetische Genie wird überall von Verstand und Weisheit geleitet, um auf das Zuversichtlichste auf seinem Wege fortzuschreiten. Er zeiget dem Verstand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünsteltes, nichts subtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes, nichts unbestimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum fast ohne Ausnahme von dem Vater der Dichter geurtheilt. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszusetzen gefunden. Man hat ihn beschuldiget, daß er ungesittet, unphilosophisch und unmoralisch sey. Man scheinet aber bey diesen Vorwürfen vorauszusetzen, daß Homer die Absicht gehabt habe, nach den abstrakten und gereinigten Begriffen der Philosophie und Moral seine Zeitgenossen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philosophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moralische Vollkommenheit des Menschen nach dem höchsten Ideal gebildet habe. Ist es seine Absicht gewesen, einen idealischen Menschen zu schildern, so hat er sie schlecht erfüllt. Hat er sich aber vorgesetzt die Griechen, als die größten Helden zu schildern, den verschiedenen Stämmen derselben den Stolz einer edlen Herkunft einzuflößen, ihren Nationalcharakter durch Erzählung der wichtigsten Thaten ihrer Vorfahren fester zu bilden; hat er dieses nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltet war, und nach den damaligen Sitten gethan: so ist sehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es besser hätte thun können.

Man erkennt an diesem Dichter noch deutliche Spuhren von dem Charakter eines Barden.*) Er hat nichts von dem vorsichtigen Wesen eines gelernten Künstlers. Er singt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtkunst ist, sondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten, die noch in frischem Andenken waren, in dem Gedächtniß der Nation zu erhalten. Daß schon ältere Werke der Dichtkunst vor ihm vorhanden gewesen, nach denen er sein Model genommen, kann man nirgend merken; so sehr fließt bey ihm der volle

*) S. Dichtkunst I Th. Seite 431

Strohm aus seiner eigenen Quelle, ohne Spuhr einer künstlichen Veranstaltung.

* *

Ueber keinen Schriftsteller ist vielleicht so viel geschrieben worden, als über den Homer; und ob ich also gleich weder Willens, noch fähig bin, alle diese Schriften anzuzeigen: so scheint es mir doch, zur Darstellung des Einflusses, welchen der Dichter gehabt, nothwendig, deren hier mehrere, als bey ähnlichen Schriftstellern, beyzubringen. Am füglichsten wird dieses in einer kurzen Geschichte seiner Werke geschehen können. Diese Geschichte ist uns nur von der Zeit an bekannt, da seine Werke zuerst nach dem eigentlichen Griechenland, aus Creta oder Jonien, durch den bekannten spartanischen Gesetzgeber, Lykurg, später als hundert Jahre nach dem Tode des Dichters, gebracht wurden. Lykurg kaufte sie von den Nachkommen eines Kreophylus, der sie vom Homer selbst erhalten haben soll. (S. Plut. in Lyc. IV. und N. 29. Oper. T. I. S. 165. Ed. Reisk. u. a. m.) Folglich mußten sie schon in Ein Werk gesammelt seyn. Daß Homer selbst sie nicht niedergeschrieben, nicht niederschreiben können, ist höchstwahrscheinlich, (S. Woods Versuch über das Originalgenie des Homer S. 271 u. f. Frankf. 1773. 8.) und also, wenn sie anfänglich nur durch das Gedächtniß aufbewahrt werden mußten, eben so natürlich, daß, je nachdem der Dichter einzele Theile (Rhapsodien) an diesem oder jenem Orte gesungen, auch nur einzele Theile an diesem oder jenem Orte gefunden, und die letzten vielleicht ehe, als die ersten, entdeckt, oder in dem eigentlichen Griechenland bekannt werden konnten. Daher konnten diese Gesänge, oder einzele Theile, welche ursprünglich blos nach ihrem Innhalte benannt wurden, ferner auch leicht, in den ersten Sammlungen, nicht in dem Zusammenhange sich befinden, in welchem wir sie jetzt besitzen, und in welchem sie, selbst, wenn Homer auch die letztern früher, als die erstern gedichtet hätte, sie doch in seinem Kopfe verbunden gewesen seyn müssen; denn sonst hätten seine Gedichte nicht ein so verbundenes Ganzes ausgemacht, als sie ausmachen. Doch, wie er sie abgefaßt, läßt sich jetzt nicht mehr bestimmen. Genug, daß das, was Suidas (in voc. Ὅμηρος) und Eustathius, im Anfang seines Comment. sagt, nur aus dem Zustande, in welchem sie zuerst haben gefunden werden müssen, gefolgert zu seyn scheinet, und also keine Schwierigkeiten, wie der gute Küster wähnt (hist. crit. Hom. Sect. 3. S. 99. vor der Wolfischen Ausgabe der Ilias) machen kann. — Dreyhundert Jahr nach dem Lykurg soll Pisistratus sie in Ordnung, d. h. die verschiedenen, damahls als einzeln betrachteten Theile des Ganzen, in diejenige Folge gebracht haben, in welcher sie jetzt stehen (Suidas, ebend. Cic. de Orat. III. 33. u. a. m.) und bey dem damahligen Zustande, oder bey der Art der damahligen Cultur, und besonders bey dem Mangel der Buchdruckerey, ist es begreiflich genug, daß die einzeln Theile lange, ohne in gehörige Verbindung gebracht zu seyn, aus einer Handschrift in die andere, übergiengen, und daß überhaupt nur wenige, und wahrscheinlicher Weise, noch weniger vollständige, Abschriften davon genommen wurden. Oeffentlich müssen sie indessen bereits vorher zu Athen von den Rhapsodisten gesungen oder declamirt worden seyn, denn Solon verordnete, kurz vor dem Pisistratus, daß jene Sänger des Homer, deren, wahrscheinlicher Weise, viele, an einem Tage und an einem Orte, nacheinander, diese Gedichte, obgleich wahrscheinlicher Weise, nicht diese ganzen Gedichte, oder nur die ganze Ilias hersangen, sich nicht wiederhohlen; oder, was schon, als allgemein bekannt, zu irgend einem einzeln Theile gehörte, in einen andern ziehen, oder gar aus verschiedenen Theilen sich einen einzeln besondern zusammen setzen, sondern daß der zweyte da fortfahren sollte, wo der erste aufgehört hatte. Mehr scheint die Stelle im Laert. Lib. I. C. 2. IX. nicht zu sagen, und Solon scheint bey dieser Veranstaltung mehr sein Absehen

auf

auf die Ordnung bey den Declamationen, oder gegen die dabey mögliche Unordnung, als auf eine Anordnung der Werke des Homer gerichtet zu haben. Auch war es zu jenen Declamationen noch nicht nöthig, daß jeder Theil sich an seiner Stelle, und alle Theile der ganzen Ilias z. B. in den davon befindlichen Abschriften in gehöriger Verbindung befanden, so daß dem Pisistratus seine Ehre unbenommen bleibt. — Sein Sohn, Hipparch, wenn er nicht auch etwan noch einzele fehlende Theile dieser Gedichte herbey geschafft hat, (wie es denn bey der von seinem Vater unter die einzeln Theile gebrachten Ordnung möglich wäre, daß man damahls erst Lücken in dem Ganzen wahrgenommen) veranstaltete, daß sie zu einer bestimmten Zeit, während dem Panathenäischen Feste, gelesen werden mußten. (S. Plat. in Hipp. Oper. Lugd. 1590. f. S. 2. F. und Ael. VIII. 2. Var.) — Hierauf legte Aristoteles (Plut. in Alex.) oder, dem Strabo zu Folge, (L. XIII.) Kallisthenes und Anaxarchus Hand an diese Gedichte für Alexander den Großen, so wie später oder früher noch verschiedene andere mehr (S. Fabr. Bibl. gr. lib. II. c. 2. S. 272 u. f.) und suchten sie von fremden Zusätzen zu reinigen. Es ist, nähmlich, sehr begreiflich, daß bey der Art, wie sie ursprünglich aufbewahrt worden waren, und bey den öffentlichen Declamationen derselben, in den verschiedenen Abschriften, einzele Verse weggelassen oder hinzugesetzt, andere von ihrer Stelle verrückt, andre nur verändert wurden; daß Eine Abschrift, oder Ein Rhapsode zu einem einzelen Theile, oder, wie wir jetzt sagen, zu einem einzelen Buche oder Gesange, mehr als andre, rechnete, u. d. m. Indessen scheint das Ansehen aller dieser Männer nicht groß genug gewesen zu seyn, diesen Unordnungen abzuhelfen, und eine bestimmte Abtheilung und bestimmte Lesarten allgemein festzusetzen; und dieses steht um desto weniger zu verwundern, da Homer wahrscheinlich immer an mehrern Orten Griechenlandes, bey öffentlichen Festen und Spielen öffentlich und so gar von dem Theater herab vorgelesen wurde, und jeder Rhapsodiste, um aus dem einzeln Theile, welchen er declamirte, ein Ganzes zu machen, nothwendiger Weise, zum Anfange und Ende dieses einzeln Theiles, etwas hinzu dichten mußte. (S. hist. crit. Hom. Sect. 4. V und VI. S. 108. a. a. O.) Aristarch, aus Alexandrien, zu den Zeiten des Ptolomäus Philometor, nahm diese Gedichte also von Neuem vor, und die Größe, und der Umfang, welchen jetzt die einzeln Bücher und Gesänge haben, folglich ihre Anzahl, ihre Bezeichnung mit Zahlen, an Statt daß sie, wie gedacht, sonst nach ihrem Innhalte bezeichnet wurden, sind sein Werk. Auch hat er einzelne Verse aus ihnen ausgemerzt, u. d. m. — Zugleich war Homer schon frühzeitig in Schulen zum Unterricht gebraucht worden (S. unter andern den Isokrates in Panegyr. und den Plut. in Alcib.) —

Bey dieser, auf den Homer, verwandten öffentlichen und mannichfaltigen Aufmerksamkeit, bey dem Werth seiner Gedichte selbst, und bey dem besondern Reize, welchen sie für die Griechen haben mußten, ist es nun sehr natürlich, daß mehrere Griechen über sie zu schreiben veranlaßt wurden. Von ihren auf uns gekommenen Arbeiten dieser Art, fange ich mit den geringern, den Scholien, an. Didymus (zu den Zeiten des August) soll deren geliefert haben; wenigstens sind dergleichen unter seinem Nahmen da, ob diese gleich, wie schon Lascaris selbst zu sagen scheint, und unter andern, Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. 3. §. 3.) wahrscheinlich genug gemacht hat, wohl nicht von ihm allein, und später, als er gelebt, gesammelt worden sind. Die, zu der Iliade, wurden zuerst, mit dem Gedichte selbst, Rom 1517. f. die zu der Odyssee einzeln, aber mit jenen zusammen, Ven. 1521 - 1528. 8. und ohne diese, Par. 1538. 8. beyde, Strasb. 1539. 8. gedruckt. Vollständig sind sie auch den Baseler Ausgaben des Dichters vom Jahr 1535. 1551. 4. der Leidner und Amsterd. Ausg. vom J. 1656. 4. 2 B. (obgleich dieser sehr verstümmelt) und der griech. lat. von Jos. Barnes, Cambr. 1711. 4. 2 B. und die erstern

erstern der Cambr. Ausg. der Iliade von 1689. 4. und der Oxf. von 1676. 8. und 1695. 8. beygefügt. — Bey eben dieser Ausgabe der Iliade finden sich Scholien zu derselben, welche Aloys. Alemannius ums Jahr 1518 aus alten Handschriften zog. — Zu dem 9ten Gesang der Iliade gab Conr. Hornejus, Helmst. 1620. 8. Scholien heraus, welche Joh. Caselius zu Florenz aus einer dem Victorius gehörigen Handschrift genommen hat. — Eman. Moschopulus; seine Scholia paraphr. ad Hom. Iliad. I. II. gab Jo. Scherpezelius, Traj. ad Rhen. 1702 und 1719. 8. heraus. — Ferner sind dergleichen noch zu dem größten Theil der Iliade, in der Leipziger Handschrift (s. unter andern Obser- vat. Miscel. Bat. B. 5. Th. 2. S. 153.) in einer Leidner, von dem Porphyrius, u. a. m. welche Is. Vossius aus der Bibl. des Peirescius (s. die Dissertat. de praest. Cod. Leid. et schol. in Homerum ineditis von L. C. Valkenaer bey seinem Virgil. Collat. scripr. graec. illustr. . . . . Leov. 1747. 8.) in einer Moskauer, von dem Porphyr, u. a. m. (s. Syntipae, Phil. Pers. Fab. LXII. . . . Lips. 1781. 8. Vorrede S. 13) in einer Venetianischen (s. den deutschen Merk. May 1779 und die Anecd. gr. von Villoison, B. 2. S. 183) welche Villoison vollständig mit der Iliade zusammen herausgeben wird, u. a. m. von welchen Fabricius (Bibl. gr. Lib. II. c. 3. §. 1 u. f) größtentheils umständlichere Nachricht giebt, und wovon das beste sich bey der von Hrn. Heyne zu erwartenden Ausgabe des Homer hoffentlich befinden wird. Der größte Theil dieser (kleinen) Scholien ist indessen, höchst wahrscheinlich, aus größern, auf uns nicht gekommenen Werken über den Homer eben so wie der Commentar (παρεκβολαι) des Eustathius, ums J. 1150, aus ihnen gezogen. Dieser Commentar ist mit der griechischen Ausgabe des Homer, Rom 1542 - 1550. f. 4 B. Bas. 1560. f. 2 B. und Auszüge daraus, bey dem ebend. 1558. f. gedruckten Homer befindlich. Eine griechisch-lat. Ausgabe wurde, Flor. 1730 angefangen; es sind aber nicht mehr als drey Bände erschienen, welche nur bis auf das 5te B. der Iliade gehen. Uebrigens ist über den Werth, oder die Brauchbarkeit dieser Scholien in den ersten Stücken der Minerva, Halle 1777. 8. eine Abhandlung, und Hr. Christn. D. Beck hat ein Program, De ratione, qua Scholiastae Poet. graec. veter. inprimisque Homeri, ad sensum elegantiae et venustatis acuendum, adhiberi recte possint, Lips. 1785. 4. geschrieben. — —

Jene größern Werke, welche zu diesen Scholien den Stoff hergegeben haben, waren mannichfaltiger Art; und sind, nach ihrem Innhalt, auch besonders benannt worden. (S. Ev. Wassenb. Iliad. Lib. I. et II. . . . S. 52. Ind. Fran. 1783. 8.) Einige erklärten blos den zweifelhaft scheinenden Sinn, oder Ausdruck, einige suchten den, vorgeblich, im Homer liegenden geheimen Sinn zu entwickeln, oder brachten einen dergleichen hinein; andre erläuterten blos seine Kunst des Ausdruckes; andere sammelten die vom Homer gebrauchten Wörter und Redensarten; noch andre löseten ihn, getreu, andre mit Umschreibungen, in Prosa auf, andre parodirten ihn, einige schrieben über seine Vortreflichkeiten, einige suchten seine Fehler auf; dergestalt, daß Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. V. S. 230 u. f.) 123 größtentheils verloren gegangene Schriftsteller, wovon viele mehr als ein Werk über ihn geschrieben, und worunter sich Männer, wie Aristoteles, befunden haben, hat aufführen können, ob er gleich noch nicht alle aufgeführt hat. Auf uns ist sehr wenig von allen diesen Werken, oder doch, durch den Druck, in völligen Umlauf gekommen; nähmlich nur des Heraclidis (Heracliti) Pontici Allegoriae, gr. et lat. ex ed. Gesn. Basil. 1544. 8. in den Opusc. myth. phys. et ethic. ex ed. Th. Gale, S. 405 der Amsterd. Ausg. von 1688. 8. ex ed. N. Schow . . . praem. epist. C. G. Heynii, Gött. 1782. 8. (Ueber den Verf. s. in des Menage Ausg. des Diog. Laert. den Art. Heraclides Pont. und Fabr. Bibl. gr. L. I. c. XX. §. 2.) — Porphyrius (Quaestiones hom. XXXII. ad

ad Anatolium, Rom. 1517. 4. Ven. 1521. 8. bey den Scholien, Bas. 1541. f. und Camb. 1711. 4. 2 B. mit den Werken des Homer, De antro Nymphar. (Odyss. XIII.) allegor. et phil. comment. bey den Ausg. des vorigen Werkes, und ex ed. R. M. van Goens, Traj. ad Rhen. 1665. 4. mit einer über die allegorischen Erklärungen des Homer sehr bündig geschriebenen Abhandlung begleitet.) — Nicephorus oder Gregora (vielleicht auch Porphyrius selbst: Moralis interpretatio errorum Ulyssis . . . gr. Hag. 1531. 8. gr. et lat. ex ed. C. Gesn. Tig. 1542. 8. Ioa. Columbi, Aboae 1678. 8.) — Maximus Tyrius (Von seinen Dissertat. handelt die 7te (in der Ausg. des Davis und Reiske, die 23te) Utrum recte Homerum e republica sua dimiserit Plato; und die 16te (ebend. die 32te) An sit secundum Homerum definita in Philosophia opinio.) — Dio Chrysostomus (die 53te und 54te seiner Dissertat. oder Reden handelt vom Homer.) — Apollonius (Lexicon gr. Iliad. et Odyss. e Mspt. edidit, lat. vert. emend. et not. illustr. J. B. L. d'Ansse de Villoison, Par. 1773. 4. 2 B. — —

Ferner sind eigentliche griechische Lebensbeschreibungen des Dichters da, als eine (vorgeblich) von Herodot, gewöhnlich bey den Ausgaben desselben befindlich; deutsch von Schulthes, Zürich 1779. 8. Eine andere unter dem Nahmen des Plutarch, die aber, sichtlich, aus Fragmenten zwey verschiedener Lebensbeschreibungen desselben besteht, und, unter andern, bey der Florent. Ausg. des Homer 1488. f. 2 B. bey der vom Heinr. Stefanus 1566. fol. bey der Ernestischen, und einzeln, in den angeführten Opusc. des Gale, befindlich ist. — Drey kleinere griechische Lebensbeschreibungen gab Leo Allatius mit seiner Schrift, De patria Homeri, Lugd. B. 1640. 8. und im 10ten B. des Gronovschen Thesaurus heraus. — — Auch gehöret hierher noch als ein, aus griechischen Schriftstellern gänzlich zusammen getragenes Werk: Apologiae quaedam pro Homero et arte poet. fabularumque aliquot enarrat. ex comment. Procli Lycii, Diadochi Phil. Plat. in libr. Plat. de Rep. in quibus plurimae de Diis fabulae non juxta grammat. vulgus . . . sed theologicis . . . ex prima philosophia rationibus explanantur . . . ed. C. Gesnerus, Tigur. 1542. 8. — Die Parodien, deren Heinr. Stefanus bey dem Ἀγὼν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου 1573. 1583. 8. herausgegeben hat, und sich bey dem Lucian, im Diog. Laert. Athenäus, Chrysostomus (Or. XXXII.) u. a. m. finden. (S. Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2.) Die Centonen (Ὁμηροκέντρωνες) wovon einige alte im Irenäus (Lib. I. c. 1. S. 43. ed. Grab.) und in der Anthologie (K. 35) aufbewahrt worden sind. Die auf religiöse Gegenstände angewandten Homerischen Centonen, welche von einer Eudocia sich herschreiben sollen, sind, unter andern, von Aldus Manutius, Ven. 1501. 4. von Heinr. Stef. 1578. 12. herausgegeben, und befinden sich bey der Amsterd. Ausg. des Dichters, vom J. 1648. 8. (S. Fabr. Bibl. gr. a. a. O. §. 3.) — —

Uebrigens geben von diesen, den Homer betreffenden Bemühungen und Schriften der Griechen, so wie von mehrern, ihn angehenden Dingen, von seinen verloren gegangenen Werken, größtentheils ausführlichere litterarische Nachrichten: Joh. Rud. Wettsteins Dissertat. inauguralis de fato Scriptorum Homeri per omnia saecula, die sich bey seiner Orat. apologet. pro graeca, et genuina ling. gr. pronunciat. Basil. 1686. 8. befindet. — Lud. Neocori (Kusteri) Hist. crit. Homeri . . . . Frcft. ad Viadr. 1696. 8. und vor der gr. Ausg. der Ilias (von Fried. Aug. Wolf) Hal. 1785. 8. — Fabricius, in dem 1ten bis 7ten Kap. des 2ten B. seiner Biblioth. graec. — —

Zu der Geschichte der Werke des Homer in neuern Zeiten gehören zuerst die Ausgaben desselben. Die wichtigern, mit Scholien, sind bereits angeführt; blos griechische sind die, von Demetr. Chalcondyla besorgte erste Ausg. der Il. Od. und

und Hymnen, Flor. 1488. f. 2 B. durch Ald. Ven. 1504. 1517. 1524. 8. 2 B. durch Heinr. Stefanus in seinen Poet. graec. princ. 1566. f. Glasg. 1756-1758. f. 4 B. die Ilias allein, durch Adr. Turnebus, Par. 1554. 8. Genf 1559. 12. Oxf. 1714. 8. Glasg. 1747. 4. 2 B. ex edit. Fr. Aug. Wolf. Hal. 1785. 8. die Odyssee allein, Genf 1567. 12. Par. 1582. 4. Oxf. 1705. 8. ex ed. Fr. Aug. Wolf. Hal. 1784. 8. (mit der Batrach. den Hymnen, und den andern Gedichten) die Batrachom. allein, Ven. 1486. 4. c. schol. Melancht. Par. 1562. 4. von Tob. Dam, Berl. 1736. 8. eine Metaphrasis derselben von Heinr. Smetius, Han. 1619. f. der von Hrn. Matthäi aufgefundene Hymnus in Cererem, ed. a Dav. Ruhnk. Lugd. Bat. (aber unvollständig) Lugd. Bat. 1781. 8. — Griechisch latein. Ausgaben der sämtlichen Werke: Die den mehresten zum Grunde liegende lat. Uebersetzung schreibt sich ursprünglich von Andr. Divus her, und ist, so wie die Uebersetzung der Ilias von Laur. Valla, und Eob. Hessus, und der Odyß. von Raf. Volateranus, verschiedentlich einzeln abgedruckt, bey der gr. lat. Ausg. aber, von den verschiedenen Herausgebern immer verändert und verbessert worden. Die erste dieser Ausgaben ist von Heinr. Pantaleon, Basel 1533 f. gedruckt. Bessere sind, die apud Crispin. 1559 und 1567. 12. 2 B. Von Seb. Castiglione, Bas. 1567. fol. Von Heinr. Stefan. Genf 1588. 12. 2 B. Von Aem. Portus, Gen. 1609. 12. Von J. T. P. Amst. 1648. 8. 2 B. Von Stef. Bergler, Amst. 1707. 12. 2 B. ebend. 1743. 12. 2 B. Von Sam. Clarke, Lond. 1740-1754. 4. 4 B. Von J. Aug. Ernesti, Leipz. 1759-1764. 8. 5 B. Par. 1747. 12. 2 B. Basel 1779. 8. 2 B. die Ilias, gr. und lat. einzeln von Aem. Portus, Lugd. Bat. 1580. 12. Von Sam. Clarke, Lond. 1729. 12. 2 B. (correcter als die in seiner Ausgabe der sämtlichen Werke Homers) Glasg. 1747. 8. 2 B. Von J. G. Hager, Chem. 1745-1753. u. 1781. 8. 2 B. die Odyßee, mit der Batrachom. der Hymnen und Epigr. von J. G. Hager, ebend. 1776-1777 und 1784. 8. 2 B. die Batrachom. allein (von welcher auch besonders gedruckte lat. Uebersetzungen von Sim. Lemnius und Jac. Balde, Mon. 1647. 12. da sind) durch Leon. Lycius, Leipz. (1550) ebend. 1607. 8. von Dan. Heinsius, Lugd. B. 1632. 8. durch Maittaire, ganz nach der allerersten Ausgabe derselben, und mit den lat. Uebers. vom Aretinl, und Franc. Villeri, L. 1721. 8. griech. und deutsch, Petersburg 1771. 8. der oben angeführte Hymnus, mit der lat. Uebersetzung von Hrn. Voß, (vollständig) Lugd. Bat. 1781. acced. duae epist. crit. Lugd. Bat. 1783. 8. — — Die Sentenzen aus dem Homer machen das 2te Buch des Gnomologici von Mich. Neander, Bas. 1564. 8. aus. Auch hat sie Boetius Nordausanus, Lov. 1555. 4. gesammelt; am vollständigsten Jac. du Port in der Gnomol. Homer. Cantabr. 1560. 4. — —

Eben so wenig, wie ich alle Ausgaben (über welche sich, außer dem, was Fabricius darüber sagt, zum Theil ausführlichere Nachrichten in den Vorreden von J. G. Hager, und J. A. Ernesti, zu ihren Ausgaben des Homer finden) anzeigen wollen, eben so wenig vermag ich ein vollständiges Verzeichniß aller über ihn verfaßten Schriften zu liefern. Ich schränke mich daher auf die wichtigern, mir näher bekannten, ein. Von dem Genie des Homers überhaupt handelt Duff in den Crit. Observat. on the Writings of the most original Geniuses in Poetry, Lond. 1770. 8. S. 1 u. f. (aber, wie mir dünkt, sehr kahl und seichte.) — Den Homer überhaupt betreffende Schriften: Orat. in expos. Homeri, von Ang. Politiano, im 3ten B. seiner Werke, Lugd. Bat. 1517. f. (größtentheils aus den vorher angeführten Lebensbeschreibungen des Homer von dem Herodot und Plutarch gezogen.) — Apologeme pour le grand Homère contre la reprehension du divin Platon . . . par Guil. Paquelin, Lyon 1577. 4. — Everh. Feithii Antiquit. Homer. Lib. IV. Lugd. Bat. 1677. 12. im 6ten B. S. 3711. des Gronovschen Thes. verbessert und vermehrt (durch

(durch Stoeber) Argent. 1743. 8. — Essay on the life, writings and learning of Homer, von Pope, vor seiner Uebersetzung der Iliade, Lond. 1715 u. f. deutsch, in der Sammlung auserlesener Schriften der Mad. Gottsched, L. 1749. 8. französ. durch Guyot des Fontaines bey den Remarques sur Homère . . . avec la Traduction de la première partie de la préface de l'Homère Anglois, Par. 1728. 12. (Gegen die Vorrede des Pope fügte Mde. Dacier dem 3ten B. ihrer Odyßee, Par. 1719. 12. reflexions . . . bey.) — In dem Essai sur la Poesie epique des Hrn. v. Voltaire (in seinen Werken) findet sich ein Abschnitt über Homer, worin der Dichter richtiger, als meines Bedünkens sonst von einem franz. Schriftsteller geschehen, gewürdigt wird. — Sur la lecture d'Homère, von Ch. Rollin, bey dem 1ten B. seiner Manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres. — An Inquiry into the life and writings of Homer by Th. Blackwell, Lond. 1735 u. 1736. 8. deutsch, ein Auszug daraus, unter dem Titel: „Von dem wichtigen Antheil, den das Glück beytragen muß, einen epischen Poeten zu formiren," in dem 7ten Stück der krit. poetischen und andrer geistvoller Schriften, Zür. 1741 u. f. 8. Ferner im 12ten, 13ten und 14ten B. des Hamburg. Magazins von Agricola, und endlich vollständig, durch Hrn. Voß, Leipz. 1776. 8. — Disp. homer. Synopsis, Auct. Io. Gottfr. Hauptmann, Gerae 1740-1741. 4. — Dissertat. Homer. Auct. Angel. Mar. Ricci, Flor. 1741-1742. 4. 3 B. (sehr viel unnützes Zeug enthaltend, von welchen das unbrauchbarste weggeblieben ist in der neuen Ausg. Leipz. 1784. 8.) — Betrachtungen über Homers Sprache, in dem Crito, Zür. 1751. 8. — Dissertation sur Homère, consideré comme Poete tragique, von Chabanon, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. et belles lettres, B. 30. S. 539. Quartausg. deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wiss. B. 3. S. 187 u. f. — Epistola Homer. . . . scr. Chr. Ad. Klotzius, Alt. 1764. 8. vergl. mit dem 2ten der krit. Wälder, Riga 1769. 8. S. 1 u. f. — Super Quintiliani Judicio de Sublimitate Homeri . . . scr. Chr. Aug. Clodius, Lips. 1765. 4. — Vertheidigung der häuslichen Auftritte in dem Homer, in dem Archiv der schweizer. Kr. Zür. 1768. 8. S. 215 u. f. — Essay on the Orig. Genius of Homer, Lond. 1770. 8. ebend. verm. 1775. 4. von Rob. Wood, deutsch, Frankf. 1773. 8. die Vermehr. ebend. 1778. 8. — De interpretatione Homeri . . . scr. Th. Chr. Harles, Erl. 1770. 4. 5 Abh. — De eloquentia Homeri . . . scr. Dav. Chr. Seybold, Ien. 1771. 4. — Schreiben über den Homer . . . von ebend. Eis. 1772. 8. — Diss. omeriche von Fr. Don. Marini, in dem 27ten und 28ten B. des Magazzino Toscano. — Considerat. sur Homère, von Hrn. Bitaube in den Nouv. Mem. de l'Acad. . . . de Berlin, de l'année 1777. Berl. 1779. 4. — Ueber Homers edle Einfalt, das Unrecht, das ihm geschiehet, und die Schwierigkeiten ihn zu übersetzen, in den litterarischen Denkmahlen, Zür. 1779. 8. — In den Delizie dei Dotti e degli eruditi; op. posth. del D. Giov. Lami handelt das 2te und 3te St. des 1ten B. S. 53-209. (litterarisch) von Homer. — Ueber das Studium des Homers, in niedern und höhern Schulen, Leipz. 1783. 8. — Gelegentlich wird vom Homer gehandelt, unter andern, in den Characteristics des Shaftesbury, B. 3. Misc. 5. ch. 1. in der Note, von den Characteren im Homer, vergl. mit den Litterarbr. Th. 7. S. 115. — In der 2ten Samml. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur, u. a. m. — Ueber die Manier des Homers, und andre seine Werke betreffende Dinge mehr, findet sich viel Vortrefliches in Lessings Laocoon, Berl. 1766 8. vergl. mit dem 1ten der krit. Wälder, Riga 1769. 8. — — Uebrigens haben verschiedene Uebersetzer des Homer, als Rochefort, der Iliade, Par. 1770. 8. 4 Th. Bitaube, ebenderselben, Par. 1780. 8. Abhandlungen und Betrachtungen über den Homer überhaupt, vorgesetzt. — —

Von einzeln Stücken der Homerischen Gedichte besonders, als von der **Theologie** des Homers: Diatriba de Theologia Homeri . . . . Auct. Nic. Bergmanni . . . Lipſ. 1679. 4. — Reflex. ſur les Dieux d' Homère, von Cl. Fraguier, in dem 3ten Band der Mem. de l' Acad. des Inſcript. 4. — Syſtème d' Homère ſur l' Olympe, von Jean Boivin, ebend. im 7ten B. — Joh. Harduin handelt (auf eine wirklich poßierliche Art) davon in ſeiner Apologie d' Homère . . . , Par. 1716. 12. — De Fato, de Jove, de Theol. Homeri; Th. Chr. Harles in ſeinen Opuſc. var. Arg. Hal. 1773. 8. S. 387=448. — —

Von den **Allegorieen** in Homer: Hierher gehört die bey der Ausgabe des Porphyriſchen Werkes, De Antro Nymphar. ex ed. R. M. van Goens, Traj. ad Rh. 1765. 4. befindliche Diſſertat. — Comment. de origine et cauſis Fabb. Homer. von Ch. G. Heyne, in dem 8ten B. der Nov. Comment. . . . Gott. deutſch, im 23ten B. S. 1 u. f. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Interpret. Allegor. Homer. de errore et precibus, Auct. Benedicto, Lipſ. 1785. 4. — De Allegor. Homer. ſcr. Lud. Heinr. Jacob, Hag. 1785. 4. — —

Ueber den Homer, in ſo fern er durch **jüdiſche Weisheit** gebildet worden, und jüdiſche Geſchichte vorgetragen haben ſoll: Homerus Ἑβραιτων ſ. Homeri comparatio c. ſcript. ſacr. quoad normam loquendi . . . . Auct. Zach. Bogan, Oxon. 1655. 8. — Ὁμηρος Ἑβραιος, ſ. Hiſtor. Ebraeor. ab Homer. hebraic. nominibus ac ſentent. conſcripta . . . a Ger. Craeſio, Dordr. 1704. 8. In der Odyßee ſollen die Begebenheiten der Kinder Iſrael, von Loths Ausgang aus Sodom, bis zum Tode des Moyſe; in der Iliade die Eroberung Canaans durch Joſua und die Iſraeliten dargeſtellt ſeyn. Zum Glück enthält das herausgekommene Werk nur die Verdrehung der erſten ſieben Bücher der Odyßee. — In der Nuova Raccolta d' Opuſc. ſcient. et filol. B. 26. Ven. 1774. 4. findet ſich eine Abhandlung von Giovb. Paſſeri über den Homer, nach welcher dieſer im Gelobten Lande geweſen ſeyn, Davids und Salomons Schriften geleſen, und zur Verſpottung der griechiſchen Gottheiten ſeine Gedichte geſchrieben haben ſoll. — —

Ueber einige **Charactere im Homer überhaupt**: Vieilleſſe heroïque, ou les veillards d' Homère, von Jean Boivin in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausgabe. — De ſimilitudinibus Homeri . . . . ſcr. Niemeyer, Hal. 1777. 4. — —

Ueber einzele Werke des Homer, als die **Ilias**, und in dieſer beſonders enthaltene Dinge: Carol. Drelincurtii Homericus Achilles, Lugd. Bat. 1603 und 1604. 4. — Examen du ſentiment ordinaire ſur la durée du ſiège de Troyes, von Et. Fourmont, in dem 5ten B. der Mem. de l' Acad. des Inſcript. 4te Ausg. — Diſſertation ſur la durée du ſiège de Troye (gegen die vorhergehende Schrift) von Ant. Banier, ebend. im 6ten B. — Chronologie de l' Iliade, diſtinguée par chaque jour; avec quelques reflex. in den Mem. de Trev. May 1708. — Obſervat. on the ſhield of Achilles in dem 5ten B. der Popeſchen Ueberſetzung des Homer. — Gedanken über den Homeriſchen Schild (von Cramer) in den Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geſchmacks, Halle 1743 u. f. 8. — Des bouchiers d' Achille, d' Hercule et d' Enée in dem 13ten B. der Hiſtoire de l' Acad. des Inſcript. deutſch, in der Sammlung ſeiner Abhandlungen Th. 2. S. 231. Alt. 1769. 4. nebſt der, für den Boivin gemachten Zeichnung des erſtern Schildes. — —

Ueber die **Odyßee**: Ioa. Bapt. Perſonae Bergomatis Noctes ſolitariae, ſ. de iis quae ſcientifice in Odyſſea ſcripta ſunt, Venet. 1613. 4. In Geſprächen, deren 70 ſind, abgefaßt, und in welchen Homer durchaus in einem Allegoriſten verwandelt wird. — Homeri Nepenthes (Odyßee IV. 221) Auct. Pet. La Seine, Lugd. Bat. 1624. 8. und im

11ten B. S. 1329 des Gronov. Thes. — De Nepenthe Homerico, op. posth. Pet. Petiti, Traj. 1689. 8. — Chronologie de l'Odyssée, disposée par jours in den Mem. des Trev. May 1709. Art. 60. — Chronologie de l'Odyssée par Jean Boivin in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscr. 4te Ausgabe. — In dem 3ten B. des Adventurer's S. 36 und 89 finden sich Bemerk. über die Odyssee von Warton. — Brief über Homers lustige Stücke, im Archiv der schweiz. Krit. S. 52. — Ueber den müßigen Held der Odyßee, ebend. S. 112. — Super Odyssea Hom. scrips. Dav. Chr. Seybold, Hal. 1768. 8. — —

Vergleichungen des Homer mit andern Schriftstellern: Comparazione di Tasso con Omero . . . da Paolo Beni, Pad. 1612. 4. — Disc. academique sur la comparaison entre Virgile et Homère, Par. 1667. 12. von Rene Rapin, in dessen Werken sie nachher, unter dem Titel, Comparaison d'Homère et de Virg. B. 1. S. 91. Amst. 1725. 12. vorkommt. Lat. Halm. 1684. 12. und in Iac. Palmerii a Grentemesnil Κριτικον Επιχειρημα, Lugd. Bat. 1704. 4. — Iac. Tollii Compar. Virg. e Hom. unter andern, ebend. — La Comparaison d'Hesiode avec Homère, von P. Dan. Huet, in den Huetian. N. 82. — Disc. sur la querelle entre les partisans d'Homère et de Virgile von Jean Boivin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. — Parallèle d'Homère et de Platon von Guil. Massieu, ebend. in dem 2ten B. — Ausser diesen, besonders abgefaßten Vergleichungen, sind deren, zwischen dem Homer und Virgil, noch in des Scaliger Poet. B. 5. Kap. 3. (S. 543. 2te Ausg.) — in des Rene Bossu Traité du poeme épique, Par. 1675. 12. — in des P. L. Thomassin Manière d'étudier les Poetes, Par. 1681. 8. u. a. m. zu finden. — —

Ueber den **Werth des Homer**: Zur Geschichte der darüber im Alterthume geführten Streitigkeiten, gehört die Dissertation où l'on examine s'il y a eu deux Zoïles d'Homère von Jacq. Hardion, in dem 8ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. — Daß, in den neuern Zeiten, diese Streitigkeiten in Frankreich am lebhaftesten geführt worden, und daß, obgleich von den Alten überhaupt die Rede war, es den Homer denn doch vorzüglich galt, ist bekannt; aber alles, was für und wider, und über den Dichter, bey dieser Gelegenheit, gedruckt wurde, anzuzeigen, würde nicht allein zu sehr in das Weite führen, sondern auch deßwegen nicht von dem geringsten Nutzen seyn, weil viele der erschienenen Schriften nur die Personen der Tadler oder Lobredner, und ihre Art zu streiten angehen, oder nichts, als Witzeleyen über den Homer und über diesen Streit u. d. m. enthalten, wie ihn denn Fuzelier sogar, in dem Arlequin, defenseur d'Homère, im J. 1715. auf das komische Operntheater brachte. — Ausser den Veranlassungen, welche, unter den Neuern, Scaliger (in seiner vorher angeführten Vergleichung) Tassoni (in s. Pensieri div. Carpi 1620. 4.) unter den Franzosen selbst Bois Robert (in s. Guerre des Auteurs) Desmarets de St. Sorlin (in s. Defense de la poesie et de la langue franc. Par. 1675. 8.) u. a. m. zu der Herabwürdigung des Homer gegeben haben können, liegt meines Bedünkens die wahre Ursache hievon, in dem Charakter der Nation überhaupt, in ihrer Eitelkeit, welche durch den Glanz des französischen Staates, zur Zeit, da diese Streitigkeiten anfiengen, noch thätiger seyn mußte, und vielleicht durch das übertriebene Lob des Homer gereizt worden war; und dann in der besondern Art ihrer Cultur, und in den, diese bewirkenden Umständen, worunter vielleicht die Regierungsform nicht eine der unwichtigsten ist, vermöge welcher der Einbildungskraft zu enge Gränzen gesetzt, oder ihr doch nur eine einseitige Richtung gelassen worden ist. Wenigstens fieng der heftige Tadel des Homer mit dem Lobe Ludewig des 14ten in dem Siècle de *Louis le grand*, einem Gedichte des Perrault, vorgelesen, in

in der französischen Academie, im J. 1687. an; und selbst in den Vertheidigern des Homers zeigen sich nicht Spuren, daß man das wahre, eigentliche Wesen der Poesie genau gekannt hätte; man verlangte immer, einerseits, daß Homer den Stoff zu seinen Darstellungen aus dem französischen Sitten nehmen, und die Dinge mit den Augen der Neuern ansehen sollen; anderer Seits wollte man nicht die Art, wie Homer die Dinge behandelt, sondern diese Dinge selbst zu Mustern der Vortreflichkeit machen. Jenem Gedichte folgten die Paralleles des Anc. et Modernes, Par. 1692 u. f. 12. 4 Th. nachher noch verschiedentlich gedruckt. Es ist dem Perrault darin zweifelhaft, ob jemals ein Homer gelebt; und seine Personen sollen nie, weder ihrem Character, noch der gesunden Vernunft und der (französischen) Anständigkeit gemäß, sprechen; seine Bilder sollen niedrig und lächerlich, seine Gedanken falsch, seine Gleichnisse unausstehlich lang, seine Erzählung unausstehlich weitschweifig seyn, u. d. m. z. B. wenn Homer Iλ. δ. 146. sagt, daß das Blut aus der Wunde des Menelaus von den Schenkeln bis zu den Knöcheln herabgeflossen sey; so sage er gleich einem Zergliederer, daß die Knöchel am Fuße unterhalb der Wade sind, u. d. m.) — Lettre de Mr. (Pierre Dan.) Huet à Mr. Perrault, vom Jahr 1692. in dem 1ten B. seiner Dissertat.... Par. 1712. 12. (allg. Vertheid. des Homer.) — Reflex. crit. sur quelques passages du Rheteur Longin von Nic. Boileau, bey seiner Uebersetzung des Longin, Par. 1694. 12. (vorzüglich die 3te u. f. dieser reflex. sind gegen Perrault gerichtet; aber diejenigen Stellen abgerechnet, in welchen Boileau die Unbekanntschaft des P. mit der griechischen Sprache, und die Ungereimtheiten zeigt, worin er dadurch gefallen, höchst mittelmäßig. Gegen das, was P. über die Sitten im Homer, z. B. sagt, weiß er nichts bessers (reflex. IX.) vorzubringen, als eine Tirade gegen den neuern Luxus, mit dem Zusatze, daß sich gar vieles darüber sagen ließe. Daß gerade jene Einfalt, jene Natürlichkeit der Sitten, welche Homer schilderte, und zu schildern hatte, der Poesie äußerst günstig sind; daß der Zustand der Sitten nur in so fern in der Poesie in Erwägung kommt, als er nicht geradezu unsittlich, und dem, was Poesie ist, und will, und kann, und keinen andern Dinge in der Welt, mehr oder weniger vortheilhaft ist: davon kein Wort!) — Dissertat. sur quelques endroits d'Homère, von Frcs. Reg. Desmarais vor seiner Traduction du 1 Livre de l'Iliade en vers franc. Par. 1700. 8. (Ausser einer allgemeinen, kahlen Vertheidigung, eine Prüfung der von P. aus den Werken des Homers gezogenen und übersetzten Stellen.) — Dieser Streit über Homer veranlaßte die Uebersetzung der Iliade durch Md. Dacier, Par. 1711. 12. 3 B. und die Vorrede dieser Uebersetzung einen zweyten Streit. Die Verfasserinn wollte den Homer von einer bessern Seite, als ihn die Franzosen sonst aus Uebersetzungen kannten, bekannt machen, und empfohl ihn zu geflissentlich auf Kosten des herrschenden Geschmackes der Nation. — Discours sur Homère, von Frcs. Houdard de la Motte, vor seiner verkürzten, verstümmelten Iliade, Par. 1714. 8. und im 2ten B. seiner Werke, Par. 1754. 12. Das Wahrscheinliche im Homer soll nicht überraschend genug, sondern zu sehr vorbereitet, das Wunderbare zu überraschend und zu wenig vorbereitet, der Episoden zu viel und zu langweilig, die Götter und Helden des Homer lasterhafte Geschöpfe und die mehresten der letztern nicht selbstständig, die Reden im Gefechte unnütze Auswüchse, die Erzählung langweilig und unedel, das Schild des Achilles ein Meisterstück der Verwirrung, und des lächerlichen Wunderbaren seyn. Uebrigens mit Mäßigkeit und Feinheit abgefaßt.) — Des causes de la corruption du goût par Mad. Dacier, Par. 1714. 12. (heftige und bittere, vermeintliche, aber höchst schlecht ausgefallene Widerlegung des vorigen, und Prüfung der Uebersetzung; jetzt unlesbar. Z. B. Wenn Hector, mit seinen Pferden sprechend, dargestellt wird: so soll das Alles buchstäblich und treu wahr seyn, und durch

die Aesopische Fabel gerechtfertigt werden; das Anreden der Todten wird eben, als wahr angenommen, und durch Beyspiele aus der Geschichte vertheidigt.) — Reflex. sur la Critique . . . par Fres. Houd. de la Motte, Par. 1715. 8. Disc. sur le different mérite des Ouvrages d'esprit, von ebend. bey der 2ten Aufl. des vorhergehenden, Par. 1716. 8. und im 3ten B. seiner Werke, Par. 1754. 12. Merkwürdig durch das Geständniß, daß er den Homer nur aus der Uebersetzung der Mad. Dacier kennt und beurtheilt, welche Bekanntschaft er aber auch für hinlänglich erklärt, einen Dichter zu beurtheilen. Weil nicht alle über die Absicht der Iliade einstimmig denken; so soll sie auch kein Ganzes ausmachen. Sonst gut geschrieben; und im Ganzen mehr glückliche Prüfung der Dacierschen Vertheidigung, als glückliche Vertheidigung seines vorher geäußerten Tadels; ohne eine Spur, daß La Motte je gewußt, was Einbildungskraft ist, und hervor bringt, und mit diesen will; alles nach Vorschriften der vermeintlichen Vernunft geprüft.) — Apologie d'Homère et du Bouclier d'Achilles, Par. 1715. 12. von Jean Boivin, nebst einer Zeichnung dieses Schildes. (Mit vieler Mäßigung abgefaßt; aber keinesweges befriedigend.) — Conjectures academiques, ou Dissertat. sur l'Iliade . . . Par. 1715. 12. (Von Hedelin d'Aubignac geschrieben, und von Germ. Brice herausgegeben. Es ist mehr, als wahrscheinlich, daß es nie einen Homer gegeben; seine vorgeblichen Werke sind eine Compilation verschiedener alter Gedichte, oder alter in Griechenland gesungener Tragödien, u. d. m.) — Dissertation crit. sur l'Iliade d'Homère . . . par Mr. l'Abbé Jean Terrasson . . . P. 1715. 12. 2 B. (Ein wenig weitschweifig und langweilig; vorgebliche Philosophie, auf Dichtkunst und auf Homer angewandt, um zu erweisen, daß er — kein französischer Dichter ist. Der Innhalt der Il. z. B. soll nicht eine Handlung, sondern eine Leidenschaft seyn, weil Homer nur den Zorn Achills darin besingt.) — Homère en arbitrage, Par. 1715. 12. Zwey Briefe von Cl. Buffier, die auch unter dem Titel, Dissertation, si nous pouvons bien juger des défauts d'Homère, sich in s. Cours de sciences, Par. 1732. fol. befinden, und mit vieler Feinheit abgefaßt sind; und ein Brief von der bekannten Marq. de Lambert, welcher nichts sagt.) — Examen pacifique de la querelle de Mad. Dacier, et de Mr. de la Motte sur Homère: avec un traité sur le poeme épique . . . par Mr. Etienne Fourmont . . . P. 1716. 12. 2 B. (Weder Untersuchung, noch ruhige Untersuchung; denn nicht was die beyden Gegner gesagt haben, so wie nicht ruhiger Ton ist darin zu finden; übrigens weitschweifig und langweilig.) — Remarques sur Homère . . . Par. 1728. 12. (Mit Mäßigung abgefaßt, und brauchbar, weil der Tadel sowohl, als die Vertheidigung, treu und bestimmt darin vorgetragen werden.) — Dissertation sur le goût par Jos. Franc. Bourgoin de Villefore, in dem 11ten B. der Mem. de litterature et d'histoire rec. par le P. des Moletz (Homer soll nicht Geschmack gehabt haben.) — Umständlichere Nachrichten von diesen, und andern bey diesem Streite erschienenen Schriften finden sich in dem 4. B. der Bibl. fr. . . . par Mr. l'Abbé Goujet, Par. 1741. 12. S. 46. u. f. — Bey der Uebers. der Iliade durch Bitaube B. 1. S. 53-80. Par. 1780. 8. — Uebrigens sind die Kritiken der französischen Schriftsteller, zum Theil, in den „Anmerkungen über die zwölf ersten Bücher der Iliade des Homers nach der d. Uebers. in Deutschland, oder vielmehr in Nürnberg 1771. 8. aufgewärmt worden. — —

Zur buchstäblichen Verständlichkeit des Homers sind folgende Werke geschrieben: Index omnium in Homero Verborum . . . concin. Wolfg. Seberus, apud Commel. 1604. 4. mit einem neuen Titelblatte, Amst. 1651. 4. — Phraseologia homer. . . . scr. Jac. Sorgerus, Ffrt. 1625. 8. — Clavis homer. . . . Auct. Ant. Roberto, Dua 1636. 8. — Clavis homer. . . . Auct.

Georg. Perkinson, Lond. 1647 und 1671. 8. ohne Nahmen des Verfassers, Rotter. 1655 und 1673. 8. — Lexicon homer. . . . Auct. Lud. Coulon, Par. 1653. 8. — Nova Clavis homer. . . . Auct. I. Schaufelberg, Tig. 1761 - 1768. 8. 8 B. — Novum lexicon gr. Etymologicum et reale, cui pro basi substratae sunt concordantiae et elucidationes Homer. et Pindaricae . . . scripf. Christ. Tob. Damm, Berol. 1765. 4. — — Auch sind die Beywörter der Iliade von Nic. Prouston, Lond. 1594. 4. — so wie aus dem Homer, und aus andern griechischen Dichtern, von Conr. Dinner, Hanau 1603. 8. gesammelt worden. — —

Besondere **Lebensbeschreibungen** des Homer und historische Nachrichten von neuen **Schriftstellern:** De patria Homeri . . . scr. Leo Allatius, Lugd. Bat. 1640. 8. und im 10ten B. S. 1553. des Gronov. Thes. — Homeri Apotheosis, vel Consecratio Homeri, s. lapis antiquissimus, in quo poetarum principis Homeri consecratio Commentar. illustr. a Gisb. Cupero, Amst. 1683. 4. (Schon Kircher hat in s. Lat. vet. et nov. eine Erklärung dieses Monumentes, welches nicht weit von Rom gefunden wurde, so wie Spannheim in der 5ten Diss. de usu et praest. numismatum, Raf. Fabretti, bey seiner Columna Traj. Gronov, im 2ten B. s. Thes. Taf. XXI u. a. m. Beschreibungen oder Abbildungen geliefert.) — Ueber das Zeitalter des Homers finden sich Untersuchungen bey den Marm. Oxon. (S. 695. der 3ten Ausg.) und in des H. Dodwell Werk, De veteribus Graecor. Romanorumque cyclis, Ox. 1701. 4. — Was die Alten über das Zeitalter Homers geglaubt, hat zum Theil Vossius, in dem 2ten Kap. des ersten Buches, de poet. graec. und vollständiger Jackson in seinen Chronol. Antiquities, B. 21. S. 224 u. f. gesammelt. — Curatio coeci Homeri von And. Wilkes, in der Plej. sec. seiner Oration. vergl. mit Heumanns Actis philos. Th. 4. S. 671 u. f. — Ueber die Armuth des Homer, von Fried. Exter, Zweybr. 1777. 8. — Die verschiedenen Urtheile über die Werke des Homer, hat Baillet, in dem 1ten Th. des 3ten B. seiner Jugemens (S. 215. Amst. 1725. 12.) zusammen getragen. — — Eigentliche Lebensbeschreibungen des Homer sind, in Greg. Gyraldi Hist. Poetar. S. 202. Bas. 1545. 8. — in Le Fevre's Vies des Poets grecs — in dem 1ten B. der englischen Biogr. classica, deutsch durch Mursinna u. a. m. enthalten. — — Zu dem, was den Homer angeht, gehören noch die alten Rhapsodisten, von welchen Scaliger in dem 41ten Kap. des 1ten B. seiner Poetik, Küster in der angeführten hist. crit. Homeri Th. 2. Abschn. 4. S. 104. der der vorgedachten Ausg. Fabricius, in der Bibl. graec. B. 2. K. 2. XXII Nachrichten liefert, und von welchen Dresig, Leipz. 1733. eine besondere Abhandlung geschrieben hat. — —

Uebersetzungen des Homer: H. Nath. Gottfr. Leske schrieb eine Abhandlung: Homeri versionem germanicam non esse probandam, Lipf. 1772. 4. nachdem in den krit. Wäldern sehr viel vortrefliches über die Schwierigkeiten dabey gesagt worden war. — Die Uebersetzungen selbst s. bey den Art. **Ilias, Odyßee,** und **Scherzhaft.** — —

Horaz.

Man würde sich einen zu niedrigen Begriff von einem der größten Dichter des Alterthums machen, wenn man sich einbildete, daß Horaz aus bloßer Liebhaberey ein Dichter geworden, daß er, wie es etwa in unsern Zeiten zu geschehen pflegt, seine Jugend und sein reiferes Alter angewendet habe, poetische Gedanken und Bilder aufzusuchen, und Sylben abzuzählen, um bey verschiedenen Gelegenheiten seinen Mitbürgern etwas zu lesen zu geben, das ihnen gefiele, und ihm den Ruhm eines witzigen Kopfs erwürbe. Der Graf Shaftesbury hat richtig angemerkt, daß die alten und neuen Kunstrichter, die

die diesen Dichter mit ihren Anmerkungen erläutert haben, uns den großen Mann in ihm gar nicht gezeiget haben, der er würklich gewesen ist. Wenn man nur das, was er selbst hier und da in seinen Gedichten von seinen persönlichen Umständen und von seinem Charakter einfließen läßt, zusammen nimmt, so zeiget er sich in einem sehr vortheilhaften Lichte.

Er war der Sohn eines freygelassenen, vermuthlich griechischen, Mannes von Vermögen und rechtschaffenem Wesen, der ihm eine gute Erziehung gegeben. Er drükt sich darüber an verschiedenen Orten sehr deutlich aus; er schreibet es seinem Vater zu, daß er ein redlicher und beliebter Mann geworden:

> — purus et insons
> — si et vivo caris amicis:
> Causa fuit pater his.*)

Seinen Lehren danket er es, daß er sich nicht von dem Strohm der Laster hat hinreißen lassen:

> — Insuevit pater optimus hoc me,
> Ut fugerem, exemplis vitiorum quaeque notando.**)

Er hatte verschiedene Lehrer und Aufseher; aber dieser rechtschaffene Vater verließ sich nicht auf sie, er war selbst der beste Aufseher:

> Ipse mihi custos incorruptissimus omnes
> Circum doctores aderat.†)

Nachdem er in Rom eine so gute Erziehung genossen, und, nach der damaligen Art, auch in den schönen Wissenschaften unterrichtet worden, reiste er nach Athen, wo er in der Schule der Akademiker das Studium der Philosophie trieb. Indem er sich da aufhielt, brach der bürgerliche Krieg aus, durch den **Brutus** die römische Republik zu retten suchte. Horaz nahm die Parthey der Freyheit, aus patriotischen Gesinnungen und aus Hochachtung und Freundschaft gegen den **Brutus**, dem er in Griechenland bekannt worden. Dieser einzige Umstand, daß er vor dem Umsturz der Republik, mit den Häuptern des Staates bekannt gewesen, und von so großen Männern zur Vertheidigung der Freyheit mit gebraucht worden, (denn es wurde ihm eine Legion anvertraut,) muß uns einen vortheilhaften Begriff von ihm geben. Er hatte Ursach auch nachher sich dessen zu rühmen. Die Art, wie er davon spricht,

> Me primis urbis, *belli* placuisse *domi*que.*)
> — Cum magnis vixisse invita fatebitur usque
> Invidia.**)

zeiget deutlich, daß er mit den größten Männern der sterbenden Republik, sowol vor, als in dem Kriege selbst, in vertrautem Umgange gelebt habe. Darum wurde er auch, als eines der Häupter der Freyheit, nach der Schlacht bey Philippi in die Acht erkläret, und verlor seine Güter. Dieses zwang ihn zu einem ruhigen Leben; und weil er nun nichts mehr für die Freyheit thun konnte, warf er sich in die Arme der Musen, so wie vor ihm Cicero in ähnlichen Umständen, sich ganz dem Studio der Philosophie ergeben hatte. Alle diese Umstände erzählt er selbst, mit der ihm ganz eigenen Kürze:

> Romae nutriri mihi contigit, atque doceri
> Iratus Grajis quantum nocuisset Achilles:
> Adjecere bonae paulo plus artis Athenae;

*) Sat. I. 6.
**) Sermon. I. 4.
†) Ibid.

*) Ep. I. 20.
**) Sat. II. 1.

Scilicet ut possem curvo dignoscere rectum,
Atque inter sylvas Academi quaerere verum.
Dura sed emovere loco me tempora grato;
Civilisque rudem belli tulit aestus in arma
Caesaris Augusti non responsura lacertis.
Unde simul primum me dimisere Philippi
Decisis humilem pennis, inopemque paterni
Et laris et fundi, paupertas impulit audax,
Ut versus facerem. *)

Er äußert hier im Vorbeygang seine Gedanken über den bürgerlichen Krieg, auf eine Weise, die uns nicht erlaubet, es ihm übel zu nehmen, daß er sich mit dem Cäsar ausgesöhnt hat. Er gesteht ihm hier nur eine überwiegende Macht zu, die er stillschweigend der gerechten Sache der andern Parthey entgegen setzt. Man kann den beherztesten Mann nicht tadeln, daß er der entschiedenen Uebermacht nachgiebt, wenn er nur den Mächtigern nicht zugleich für den rechtmäßigen Herrn hält.

Man würde sich sehr irren, wenn man aus den letzten Worten dieser Stelle schließen wollte, daß ihn der Hunger gezwungen habe ein Dichter zu werden, um sein Leben mit dem Gewinnst von seinen Gedichten zu erhalten. Er will blos sagen, daß die Beraubung seiner Güter und die Verbannung alle Würksamkeit für Geschäffte bey ihm unmöglich gemacht und ihn gezwungen haben, einem andern Hange zu folgen.

Seine ersten Versuche in der Dichtkunst waren die Satyren, wozu er durch das Beyspiel des Lucilius aufgemuntert worden. Es war sehr natürlich, daß ein so groß denkender Mann seinen Unwillen gegen die Thorheit und das Laster ausließ. Dieser Unwillen war seine Muse, nicht der Kützel, als ein Poet sich einen Namen zu machen. Darum machte er anfänglich gar keinen Anspruch auf den Namen eines Dichters:

— Ego me illorum, dederim quibus esse poetas,
Excerpam numero. *)

Darum gab er sich auch keine Mühe als Dichter gelobt zu werden. Damals hatten die schönen Geister, wie noch itzt, ihre eigenen Methoden, sich Beyfall zu erwerben und sich rühmen zu lassen. Aber diese Schliche stunden ihm nicht an.

Non ego nobilium scriptorum auditor et ultor
Grammaticas ambire tribus et pulpita dignor. **)

Er schrieb, weil es ihm nicht möglich war über die Thorheiten und Laster zu schweigen.

— Seu me tranquilla senectus
Expectat, seu mors atris circumvolat alis;
Dives, inops, Romae, seu fors ita jusserit, exul,
Quisquis erit vitae, scribam, color. †)

Noch währenden Unruhen des bürgerlichen Krieges erlangte er die Freyheit wieder nach Rom zu kommen, kaufte sich in eine bürgerliche Decurie ein, und seine Freunde **Virgilius** und **Varius** machten ihn mit dem Mäcenas bekannt. Anfangs that er sehr schüchtern, und erst neun Monate nach der ersten Bekanntschaft mit diesem Liebling des Augusts, wurde der Dichter unter die Zahl

*) Epist. II. 2.

*) Serm. I. 4.
**) Epist. I. 19.
†) Serm. II. 1.

Zahl seiner Vertrauten aufgenommen. *) Dadurch wurde er auch bald dem Augustus selbst bekannt, der ihn sehr hoch schäzte.

Man kan aus hundert Stellen seiner Gedichte schließen, daß in dem Umgange, den Horaz mit dem Mäcenas und dem Augustus gehabt, die Unterredungen meistentheils die damals schon ungemein große Verdorbenheit der Sitten und die Thorheiten der Römer betroffen haben, und daß dieses zu mancher Satyre und Ode des Dichters Gelegenheit gegeben. Unter dem Schutz des Regenten konnte er sehr dreiste schreiben; darum wurde er sehr beißend, und übertrat auch wol darin die Schranken der bürgerlichen Geseze, deßwegen er sich sehr viel Feinde machte. Weil er aber vor Verfolgung sicher war, so erwekte dieses bey ihm mehr Unwillen, als Furcht. Von Zeit zu Zeit that er heftige Ausfälle gegen die herrschenden Thorheiten und Laster der Römer, und griff sowol einzele Personen, als das ganze Publicum an.

Seine Lebensart war so, wie sie sich für einen Philosophen schiket; er war ohne Ehrgeiz und vergnügt, daß ihm sein Stand erlaubte, für sich, von öffentlichen Geschäfften und vom Hofe entfernt zu leben. Als ein wahrer Philosoph fühlte er das Vergnügen und die großen Vortheile des Privatlebens.

Nollem onus — — portare molestum.
Nam mihi continuo major quaerenda foret res,
Atque salutandi plures; ducendus et unus
Et comes alter, uti ne solus rusve peregre-
Ve exirem; plures calones atque caballi
Pascendi; ducenda petorrita.**)

*) Serm. I. 6.
**) Ibid.

Er empfand es, daß er in diesem Stük viel Vortheile über die Großen hatte.

— Commodius quam tu praeclare senator
Millibus atque aliis vivo; quantumque libido est,
Incedo solus; percontor quanti olus et far.

Mit einer solchen Sinnesart konnte er freylich auf die Römer, wie von einer Höhe herunter sehen, und ihnen ihre Thorheiten mit so viel Nachdruk vorwerfen.

Ein Mann von dieser Art war dem Augustus nicht nur zum Umgang und zu philosophischen Ergözlichkeiten wichtig, sondern er sah auch, daß er ihm zur Ausbreitung seines Ruhmes und zur Unterstüzung seiner Politik große Dienste leisten konnte. Es geschah auf ausdrükliches Verlangen des Regenten, daß Horaz seine und der Seinigen Siege besang. Viele der schönsten Oden sind aller Wahrscheinlichkeit nach auf dessen Angebung gemacht worden, um den Römern die Ruhe unter seiner Regierung, bisweilen auch, um seine Veranstaltungen und Geseze, beliebt zu machen. Im Alter scheinet der Dichter sich von dem Hofe etwas entfernt zu haben, um für sich zu leben. Er hielt sich damals meistens auf seinem sabinischen Landgut, oder in seinem tiburtinischen Lusthaus auf, lebte als ein Philosoph, und kam viel seltener an den Hof, als man ihn da zu sehen wünschte.

Alles dieses breitet ein ziemlich helles Licht über den sittlichen Charakter dieses Mannes aus. Er hatte Genie genug in der Dunkelheit eines niedrigen Standes sich die Einsichten zu erwerben, und sich zu einer Sinnesart zu bilden, die ihn den ersten Männern der Republik wichtig machten. Hätten die Vertheidiger der Freyheit gesiegt, so würde er ohne

Zweifel ein ansehnlicher Mann, und eine Stütze des Staates geworden seyn. Nachdem die Bemühungen für die Erhaltung der Freyheit nicht nur völlig vergeblich worden, sondern so gar dem Staat schädlich würden gewesen seyn, verlor er die Lust zu Geschäfften, und unterwarf sich dem Schiksal. Er wurde von der herrschenden Parthey gesucht, und verbarg sich nicht vor ihr; wurde aber auch nicht ihr Schmeichler. Da er selbst für den Staat nichts mehr thun konnte, wurde er erst ein blosser Zuschauer. Seine scharfe Beurtheilungskraft und sein richtiges Gefühl zeigten ihm den verdorbenen Charakter seiner Mitbürger in einem lebhaften Lichte. Da die patriotische Tugend nichts mehr helfen konnte, suchte er die Privattugend zu unterstützen. Es erregte seine Galle, daß die Römer, nachdem sie die politische Freyheit unwiederbringlich verloren hatten, sich noch selbst in die sittliche Sclaverey der Leidenschaften stürzten. Er sah ein, daß auch unter der neuen Regierungsform ein Mittel übrig war den Staat groß und die Bürger glüklich zu sehen, wenn sie nur selbst es seyn wollten. Ein großer Theil seiner Gedichte zielt dahin ab, sie davon zu überzeugen, und sie von dem völligen Verderben zu retten; sein eigenes Leben gab ihnen das Beyspiel dessen, was er von ihnen forderte. Diese große Art zu denken, mit einem sehr lebhaften poetischen Genie verbunden, machte ihn zu einem Dichter, der auf den wahren Zweck der Kunst arbeitete. Diesen moralischen Schwung kann man, wie ein scharfsinniger Engländer sehr richtig angemerkt hat, in allen Werken dieses Dichters gewahr werden, und der Verfasser der Episteln blikt selbst in den Oden hervor. Horaz ist, sagt dieser Kunstrichter,*) vom ganzen Alterthum der populareste Schriftsteller, weil er an solchen Bildern reich ist, die aus dem gemeinen Leben hergenommen sind, und an solchen Anmerkungen, die die menschlichen Herzen und Geschäffte recht genau treffen. Man kann hinzuthun, und weil er fast überall den Zwek gehabt hat, nicht als ein witziger Kopf durch schöne Sachen seine Leser zu belustigen, sondern als ein das Publicum übersehender Philosoph, ihnen nützliche Sachen zu sagen.

*) Der Verfasser des Versuchs über Popens Genie und Schriften.

Freylich war er auch ein witziger Kopf, der manches geschrieben, um mit seinen Freunden zu lachen. Man muß ihn aber nicht aus seinen, zum Zeitvertreib und zum Spaß geschriebenen, kleinen Liederchen, sondern aus seinen größern und ernsthaften Gedichten beurtheilen. Da sieht man überall einen Mann, der von dem, was er andern belieben will, innig durchdrungen ist, der deßwegen jeden Gedanken mit der größten Lebhaftigkeit und Stärke sagt. Man fühlet überall mehr ein warmes, stark empfindendes Herz, und eine herrschende Vernunft, als eine reiche und lachende Phantasie. Darum wird er durch alle Zeiten der Lieblingsdichter ernsthafter und philosophischer Männer bleiben.

* *

Der größte Theil der über den Horaz geschriebenen eigentlichen Erläuterungsschriften geht immer einzele Gattungen seiner Werke an, und ist also bey dem Art. Dichtkunst, Ode und Satire zu suchen; hier schränke ich mich, auf die mehr oder weniger, allgemeinen ein. Von den älteren Auslegern, oder Scholiasten desselben, deren fünfe, als C. Aemilius, Julius Modestus, Q. Terentius Scaurus, Helenius Acron und Pomponius Porphyrion bekannt sind, ist nur Acron und Porphyrion, aber auch diese nicht vollständig, und vermischt mit den Zusätzen späterer

terer Ausleger, auf uns gekommen, und unter andern Acron bey der Ausgabe der Werke des Horaz Meyl. 1474. f. beyde bey den Ausg. des Raf. Regius, (Pad.) 1481. f. Meyl. 1485. fol. 1486. fol. Ven. 1490. f. 1544. f. des Georg Fabricius, Bas. 1555. f. mit den Commentaren mehrerer Neuern, befindlich; Heinr. Stefanus hat seinen Ausgaben des Horaz (Par. 1577) 8. und (Par.) 1588. 8. eine Abhandlung über den letztern beygefügt. Einen andern alten, ungenannten Scholiasten gab Jac. Cruquius, mit dem Dichter, Antv. 1578 u. 1579. 4. heraus, welche Ausg. nachher noch öfters, am besten, ebend. 1611. 4. abgedruckt worden ist. — Unter den neuern, grammatischen Auslegern des Dichters sind die vornehmsten: Christoph. Landinus, bey den Ausg. Flor. 1482. Ven. 1483. f. a. a. m. — Anton. Mancinelli bey den Ausgaben 1492. 1493. 1499. fol. — Jodoc. Badius Ascensius († 1533. bey den Ausgaben, Par. 1503 und 1529. f. — Dionysius Lambinus († 1572; bey den Ausg. Lugd. 1561. 4. Ven. 1565. 4. Aurel. Allobr. 1606. 4. u. a. m. — Jac. Cruquius, Antw. 1578 und 1579. 4. u. a. m. (s. oben) — Jan. Dousa; bey der vorhergehenden Ausgabe; und einzeln, Commentariolus, Antv. 1550. 16. — Bernard. Parthenius; In Q. Hor. F. Carmina et Epodos Comm. Ven. 1584. 4. — Pierre Gault. Chabot (1597. bey der Ausg. Par. 1582. 8. (weitschweifig, pedantisch.) — Lev. Torrentius (van der Becken † 1595. bey der Ausg. Antw. 1608 und 1620. 4. — Mehrere, minder oder mehr, vollständige ältere Comment. des Horaz, sind an der Zahl 40. bey der Ausg. seiner Werke, Bas. 1580. f. befindlich. — Von den Auslegern oder Erklärern desselben, in neuern Sprachen, gehören hierher: Les Oeuvr. d' Horace . . . par André Dacier, Par. 1681. 12. 12 B. zuletzt Amst. 1733. 4. 4 B. 12. 10 B. — Les Poesies d' Horace, disposées suivant l' ordre Chronol. . . . par le P. Sanadon, P. 1728. 4. 2 B. Amst. 1735. 12. 8 B. Par. 1756. 12. 8 B. — —

Ausgaben des Horaz mit, mehr oder weniger Noten und Anmerkungen: Ausser den bereits angeführten, mit Comment. versehenen: Ed. pr. pr. 4. ohne Druckort, Jahrszahl und Drucker. Mgittaire (Annal. typogr. B. 1. S. 292) schreibt sie der Druckerey des Ant. Zarotti von Meyland zu, und setzt sie also ungefähr in das Jahr 1470. durch Jac. Locher, Argent. 1498. f. auch mit einigen elenden Holzschnitten versehen. (Die erste vollständige in Deutschland gedruckte.) Die folgenden erstern Ausgaben richteten sich größtentheils entweder nach den Aldinischen, Ven. 1501. 8. und 1551. 8. u. a. m. oder nach der Juntinischen, Flor. 1593. 8. u. a. m. oder nach der vom Badius Ascensius, Par. 1503. f. u. a. m. Eine der besten hievon ist (Lugd. Bat.) 1511. 8. gedruckt; und die von Heinr. Stefanus bereits angeführten, und noch einigemahl aufgelegten. — Mit dem Dion. Lambinus fieng eine neue Epoche in den Ausg. des Horaz an; seine Ausgaben sind bereits angezeigt. — Von den Ausgaben des Dan. Heinsius, deren erste ex offic. Plant. Raphel. 1604. 8. erschien, ist die beste Lugd. Bat. 1629. 12. 3 Th. apud Elzev. und 1676. 12. — Von Pet. Burmann Traj. Bat. 1699. 12. ebend. 1713. 12. — Von Jac. Talbot, Cantab. 1699. 4. ebend. 1701. 12. — Von Wilh. Baxter, Lond. 1701. 8. — Von R. Bentlei, Cantab. 1711. 4. 2 B. Amstel. 1713. und 1728. 4. Lips. 1764. 8. 2 B. (Gegen diese Ausgabe erschienen in England Streitschriften, als Aristarchus ampullans in curis Horatian. . . . Lond. 1712. 8. und Aristarchus Antibentleianus, Auct. Rich. Johnson, Nottingh. 1717. 8.) — Von Alex. Cuningham, Hag. Com. 1721. 12. Lond. 1721. 8. 2 B. — Von Joh. Jones, Lond. 1736. 8. — Von J. M. Gesner, Lips. 1752 und 1772. 8. — Von Jos. Valart, Par. 1770. 8. — Zu den guten, oder, auf irgend eine Art, merkwürdigen Ausgaben des Horaz gehören noch die zu Sedan 1627. 32. gedruckte; — die Pariser 1642. f. — die c. not. var. Lugd. B. 1670. 8. — die von Lud. Desprez, in usum Delphini, Par. 1691. 4. — die Par. 1733. 16. — von Joh. Pine, Lond. 1733. 8. 2 B. — Lond.

Lond. Brindley 1744. 24. — Glasg. 1745. 12. Edit. immaculata. — Par. 1746. 12. — Lond. Sandby 1749. 8. 2 B. — Birmingh, Baskerville 1762. 12. 1770. 4. 1777. 12, 2 B. — Auch haben noch, in den neuern Zeiten, Franc. Dorighelli zu Pad. 1774. 8. 3 B. und Poinsinet de Sivry, Par. 1777. 8. 2 Ausg. geliefert, wodurch aber weder die Eigenheiten noch der Werth des Dichters mehr entwickelt worden sind. — Eine neuere, welche darüber Manches verspricht, und welcher die Heynische Ausgabe des Virgil unstreitig zum Muster gedient hat, mit allerhand Abhandl. De vita, de moribus, de Poesi lyrica, de Amicis etc. Horatii, von Hrn. Dav. Jani, Lipſ. 1778. 8. ist bis jetzt nur noch zu zwey Bänden angewachsen. — Mehrere Nachrichten von den Ausgaben des Horaz finden sich in Fabr. Bibl. lat. B. 1. S. 300 u. f. der neuen Ausg. In Wend. Neuhaus Biblioth. Horat. Lipſ. 1775. 8. vergl. mit der, der letzterwähnten Ausgabe vorgesetzten Schrift, De Horatii Editionibus. — De metris Horatianis handelt der Gr. Diomedes im 3ten Buche S. 518. Ed. Gr. Putſchii, Han. 1605. 4. — Und von Neuern Nic. Perott, bey seiner Schrift, de generibus metrorum, Ven. 1497. 4. — Aldus, bey seiner Ausgabe desselben, Ven. 1501. 8. Thom. Harsley, Lond. 1736. 8. u. a. m. — — Von den zu den Werken des Horaz verfertigten Registern, von den Parodien und Paraphrasen desselben giebt Fabric. (S. 422. a. a. O.) Nachricht. — —

Die, von Otto v. Veen, zu dem Horaz verfertigten Sinnbilder (Emblemata) welche, unter andern, Brüssel 1683. 4. Amſtel. 1659. 8. abgedruckt, und deren Erklärungen in fast alle neuere Sprachen übersetzt und mit den Kupfern herausgegeben worden, sind — in jedem Betrachte, schlecht. — —

Besondere Erläuterungsschriften: Zu ihnen gehört die Beurtheilung des Horaz vom Scaliger, Poet. Lib. VI. Cap. VII. S. 867. 2te Ausg. vergl. mit dem vorhin angeführten Commentar des Bern. Parthenius. — De Philoſophia Horat. Diatr. Ioa. Guil. Bergeri, Viteb. 1704. 4. (Beweißt, daß Horaz ein Eklektiker gewesen.) — De Philoſophia Horat. Diatr. Henningii Forelii, Lipſ. 1706. 8. — Joh. Hardouin sucht, in ſ. Proleg. ad cenſuram ſcript. veter. aus einzelen Stellen, und aus einzelen Dichtarten des Horaz zu erweisen, daß wohl nicht einmahl ein Horaz existirt habe; ein Einfall, welcher nicht der Mühe werth wäre, angeführt zu werden, wenn er nicht Hrn. Klotz verleitet hätte, Vindic. Horatii, Brem. 1764. 8. und, nach der Beurtheilung derselben, in dem 2ten krit. Wäldchen S. 197 u. f. sie, unter dem Titel, Lectiones Venuſ. Lipſ. 1770. 8. umgearbeitet herauszugeben. — Scrutiny into the works of Horace, Lond. 1706. 8. — Anſwer to the Scrutiny . . . . Lond. 1708. 8. — Entretien ſur Horace, par Mr. l'Abbé Gedoyn, und Réponſe à cet entretien par Mr. Moreau de Mautour, in dem 12ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausgabe. — Rettungen des Horaz, von G. Ephr. Lessing, im 3ten Theil seiner kleinen Schriften, Berl. 1754, und der verm. Schriften, Berl. 1784. 8. S. 189. — Etwas dieser Art findet sich auch in den Babioles litter. des Hrn. v. Bar. — Saggio ſopra Orazio, von Algarotti, in seinen Werken. — De Philoſophia Horatii Stoica, ſcr. I. E. I. Walch, Ien. 1764. 4. — Vindiciae Horat. adv. Perraultum, Auct. Chr. Ioach. Gottfr. Haymann, Dresd. 1771. 4. — De Ingenio Horat. ſcr. Chriſt. David Iani, Hal. 1755. 4. — De moribus Horat. ſcr. Chr. David Iani, Hal. 1775. 4. — In des Hrn. J. H. L. Meierotto Schrift, de rebus ad auctores quosdam claſſicos pertinentibus, Berol. 1785. 8. findet sich eine Abhandlung, worin untersucht wird, wie es zugegangen, daß Horaz von seinen Zeitgenossen, bis hundert Jahr nach seinem Tode, wenig geschätzt, und weniger als Virgil, oder Ovidius, gelesen worden. —

Lebensbeschreibungen des Horaz: Eine von Suetonius, zuerst von Petr. Nannius herausgegeben in dem 1ten B. S. 1261.

S. 1261. der Gruterschen Lampad. Artium, und gewöhnlich bey seinen Werken, und mehrern Ausgaben des Horaz befindlich. — Von Greg. Gyraldi, in Hist. Poet. S. 1060. Bas. 1545. 8. — Von Jean Masson, lat. geschrieben, Hag. Com. 1701. 8. 1708. 8. über welcher zwischen ihm und Dacier Streitigkeiten entstanden, welche Goujet, in der Bibl. franc. B. 5. S. 345 weitläuftiger erzählt. — Von Noel Et. Sanadon, bey seiner Uebers. des Horaz, Par. 1728. 4. 2 B. — Von Lud. Crusius, in seinen Lebensbeschreibungen Röm. Dichter, B. 1. S. 214. deutscher Uebers. — Von H. Jani, vor dem 1ten B. s. Ausg. des D. — — Zu diesen Lebensbeschreibungen gehören noch die elenden Amours d'Horace, à Cologne (Amst.) 1729. 12. — — So wie des Dom. de Sanctis Dissertazione sopra la Villa di Orazio Flacco, Rom. 1761. 4. und Decouverte de la maison de Campagne d'Horace, par M. L. Capmartin de Chaupy, Rome 1767-1769. 8. 3 B. — — Die Urtheile verschiedener Litteratoren über den Horaz sind von Baillet (Jug. des Sav. B. 3. Th. 2. S. 218. N. 1151. Ausg. von 1725) gesammelt. — —

Wegen der Uebersetzungen des Horaz siehe die bereits nachgewiesenen Artikel.

Horizont.

(Mahlerey.)

In der Natur ist der Horizont die äußerste Linie, die eine ganz flache Gegend des Erdbodens von der Luft oder dem Himmel abschneidet; oder das äußerste Ende des ohne Hügel oder Erhöhungen vor uns liegenden Erdbodens, hinter welchem wir nur Luft, oder in die Höhe steigende Gegenstände sehen. Eben diese Bedeutung hat das Wort auch in gemahlten Landschaften und andern Gemählden; nur mit dem Unterschied, daß man sich im Gemählde auch da einen Horizont vorstellen muß, wo die Aussicht in die Ferne durch etwas vor uns stehendes gehemmt wird. Nämlich, wenn wir z. B. in der Thür eines Zimmers stehen, und gerade vor uns auf die, dem Eingange gegen überstehende, Wand sehen; so würde eine an dieser Wand in der Höhe unsers Auges, waagerecht längst der Wand gezogene Linie den Horizont bezeichnen. Der Mahler muß in jedem Gemählde sich einen bestimmten Horizont vorstellen. Denn es muß immer in dem Gemählde, oder in der Fläche, von welcher es einen Theil bedekt, irgend ein Punkt seyn, der dem Auge dessen, der das Gemählde so ansieht, wie der Mahler den natürlichen Gegenstand, da er ihn gemahlt, angesehen hat, gegenüber liegt; und die durch diesen Punkt waagerecht gezogene Linie macht die Horizontallinie aus. *)

Alles was im Gemählde über dieser Linie liegt, wird von dem Auge von unten herauf, was aber unter ihr liegt, von oben herunter gesehen. Daher hat die Bestimmung des Horizonts einen Einfluß auf die Zeichnung eines jeden in dem Gemählde vorkommenden Gegenstandes, und kein Gemählde, wenn es auch nur eine einzele Figur vorstellt, kann völlig richtig gezeichnet werden, wenn der Mahler nicht immer genaue Rüksicht auf den Horizont desselben hat. Wir werden in dem Artikel Perspektiv das Wichtigste, was in der Zeichnung von dem Horizont abhängt, anzeigen.

Weil jeder Gegenstand so gemahlt wird, wie wir ihn aus einem einzigen Gesichtspunkt sehen, der Gesichtspunkt aber den Horizont bestimmt, **) so muß jedes Gemähld nur einen einzigen Horizont haben. Wenn man uns z. B. eine Landschaft mahlt, so muß sie so gezeichnet werden, wie wir sie von einer einzigen

Stelle

*) S. Gesichtspunkt.

**) S. Gesichtspunkt.

Stelle sehen. Es würde ein seltsames Gemisch herauskommen, wenn ein Theil so gezeichnet würde, wie wir ihn von einem Thurm herunter sehen, ein andrer, so wie er sich zeiget, wenn wir an der Erde stehen. Darum muß der Mahler in der Zeichnung vor allen Dingen seinen Horizont festsetzen, ihn bey Zeichnung jedes Gegenstandes vor Augen haben,*) und gewissen daher entstehenden Regeln folgen, damit alles richtig gezeichnet werde. Man sieht bisweilen historische Gemählde von berühmten Meistern, wo die Gruppen der Figuren einen andern Horizont haben, als die Scene, oder die Landschaft, auf der sie stehen. In diesen Fehler wird jeder Mahler fallen, der die Regeln der Perspektiv nicht weiß, oder nicht darnach arbeitet. Besonders aber wird er in der Landschaft angetroffen, deren Theile aus verschiedenen Zeichnungen und so genannten Studien zusammengetragen sind.

Will man die Richtigkeit einer Zeichnung beurtheilen, so muß man ebenfalls sich zuerst bemühen, den Horizont derselben zu finden. Man entdekt ihn sehr leicht, wenn nur irgendwo im Gemählde zwey Linien auf der Grundfläche, oder auf einer ihr parallelen Fläche vorkommen, von denen wir wissen, daß sie in der Natur parallel seyn müssen. Denn diese beyden Linien dürfen wir nur in Gedanken gegen den hintern Grund des Gemähldes verlängern; sie müssen in einem Punkt zusammen treffen, und dieser Punkt ist allemal in der Horizontallinie.**) Wenn diese Horizontallinie hoch über der Grundlinie des Gemähldes liegt, so hat es einen hohen Horizont; liegt sie aber nicht hoch über diese Grundlinie, so hat es einen niedrigen Horizont.

*) S. Perspektiv.

**) S. Perspektiv.

Ein Gemählde fällt am vortheilhaftesten in die Augen, wenn wir es so ansehen können, daß der Horizont desselben gerade die Höhe hat, auf der das Auge steht. Die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts hat nach der Beschaffenheit des Gegenstandes einen wichtigen Einfluß auf seine Schönheit und gute Würkung, wie schon anderswo mit mehrerm angemerkt worden ist.*)

Hymne.

(Dichtkunst.

Die Griechen nannten die Lobgesänge auf die Götter, welche gemeiniglich bey feyerlichen Opfern abgesungen, und durch den Ton der Flöten, oder der Leyer unterstützt wurden, Hymnos, und man ist schon gewohnt, dieses Wort auch im Deutschen zu brauchen. Die Hymne macht eine besondere Gattung der Ode. Der darin herrschende Affekt ist Andacht, und anbetende Bewunderung; der Inhalt eine in diesem Affekt vorgetragene Beschreibung der Eigenschaften und Werke des göttlichen Wesens; der Ton feyerlich und enthusiastisch. Die Hymnen der Griechen scheinen meistentheils die heroische Versart gehabt zu haben, welche sich vorzüglich zu dem feyerlich erzählenden Ton, in dem sie abgefaßt sind, schiket. Sowol die, welche dem Homer zugeschrieben werden, als die von Callimachus, sind von dieser Art; doch hatten sie vermuthlich auch solche, die in lyrischen Strophen gesetzt waren,**) von welcher Art das Carmen seculare des Horaz ist. Die prächtigsten und erhabensten Hymnen sind die, welche wir

*) Im Artikel Gesichtspunkt.

**) In ipsis quoque hymnis Deorum per stropham et antistropham metra canoris versibus adhibebantur. Macrob. in Somn. Scip. L. II. c. 3.

wir in der Sammlung der Psalmen Davids antreffen. Unter unsern heutigen gottesdienstlichen Gesängen, oder geistlichen Liedern, kommen auch einige vor, die man zu den Hymnen rechnen kann. Woher es aber kommt, daß wir bey den hohen Begriffen von den Gegenständen unsrer Anbetung, in den Kirchengesängen so gar wenig Hymnen haben, die dem gegenwärtigen Zustand der Erkenntniß, des Geschmaks und der Dichtkunst angemessen sind, verdiente eine ernstliche Ueberlegung. Sollte die Hymne, die den höchsten Gegenstand unsrer Verehrung besingt, auch das schwerste Werk der Dichtkunst seyn? Unsre Vorstellungskraft kann mit keinem höhern, mit keinem einnehmendern Gegenstand angefüllt seyn, als dem, den die Hymne besingt; das Herz kann von keinen erquikendern Rührungen getroffen werden, als denen, die durch gottesdienstliche Gegenstände erwekt werden; die Seele kann keinen höhern Schwung bekommen, als der ist, den die Hymne ihr geben könnte. Aber es ist höchst schwer von einem so hohen Gegenstand mit Einfalt, und zugleich mit der höchsten Würde zu sprechen; das Höchste, dessen unsre Vorstellungskraft und unsre Empfindung fähig ist, popular auszudrüken. Dieses aber wird zu den Hymnen erfodert. Vielleicht denkt auch der große Haufe der Diener der Religion zu niedrig über die Gegenstände unsrer gottesdienstlichen Verehrung, als daß er eine Verbesserung der festlichen Lieder suchen sollte. So viel ist gewiß und in die Augen fallend, daß die wahre Feyerlichkeit und Andacht bey unsern meisten heiligen Festen fehlet. Es ist zu viel kleines und bisweilen gar niedriges da, wo alles groß und feyerlich seyn sollte. Würden bey feyerlichen Gelegenheiten gottesdienstliche Versammlungen mit der gehörigen Würde veranstaltet, dabey nur Hymnen von wahrer Kirchenmusik begleitet, abgesungen würden: so müßten sie nothwendig die rührendsten und erwünschtesten Feyerlichkeiten seyn, die Menschen von edlen Empfindungen suchen könnten.

* *

Daß die Hymnen der Griechen, wenigstens die auf uns gekommenen, in der Form, und auch zum Theil dem Innhalte nach, von den Hymnen der Neuern abgehen, lehrt der Augenschein; jene sind in einerley Sylbenmaß und Versart, die neuern in Strophen abgefaßt; jene sind, zum Theil historisch, diese, Ausdruck der Empfindung. Die Griechen hatten indessen verschiedene Gattungen derselben, welche, unter andern, Scaliger (Poet. Lib. III. Cap. CXII. S. 412. 24te Ausg.) allgemein, und Quadrio (Stor. e rag. d'ogni poesia, im 1ten Buche des 2ten Th. S. 420 u. f.) weitläuftiger angiebt. — Erläuterungen über sie geben: Zwey Dissertat. sur les Hymnes des Anciens von Souchay, in dem 18ten und 24ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — De Hymnis Veter. max. Graec. Auct. Ioa. Albert. Kries, Gött. 1742. 4. — Die auf uns gekommenen griechischen Hymnen sind von: (dem vorgeblichen) Orpheus (U. J. 2748. Daß dergleichen von diesem, oder doch unter seinem Nahmen, wirklich vor Alters vorhanden gewesen, bezeugen verschiedene alte Schriftsteller, als Plato, Pausanias u. a. m. Daß die, welche wir besitzen, nicht von ihm sind, zeigt, unter andern, Hr. Meiners, in seiner histor. doctr. de vero Deo, Lemg. 1780. 8. S. 188 u. f. Der gewöhnlichen Meynung nach soll Onomakritus sie, aus den vorhandenen Fragmenten der ächten, und aus eigenen Zusätzen, zur Zeit des Pisistratus, zusammengesetzt haben; und Hr. Meiners will (a. a. O. S. 198) daß sie erst nach den Zeiten des Zeno verfertigt seyn sollen. — Es sind deren 86, welche zuerst mit eben dieses Dichters Argon. zu Flor. 1500. 4. mit den Poet. gr. princ. von

von Heinr. Stefanus 1566. f. von Andr. Chrstn. Eschenbach, Traj. ad Rh. 1689. 8. griech. und lat. von J. Matth. Geßner und Georg Chrstph. Hamberger, Lipf. 1764. 8. gr. und lat. herausgegeben worden sind. Jos. Scaliger (welcher diese Hymnen τελεστὰς nannte, weil sie nicht, wie die übrigen griechischen Hymnen, die Geschichte der Götter, sondern bloße Anrufungen derselben, wie in den Mysterien gebräuchlich seyn konnten, enthalten,) hat sie metrisch in das Lateinische übersetzt, und diese Uebersetzung ist in seinen Opusc. Par. 1610. 4. und bey den beyden letztern Ausgaben befindlich. Die darüber abgefaßten Erläuterungsschriften gehen mehr den Innhalt, mehr die Orphischen Lehren, als die Ausführung an, und gehörten also eigentlich nicht hierher; der Nachfrage wegen mögen sie indessen hier stehen: Andr. Christ. Eschenbach. Epigenes de poesi orphica . . . Norimb. 1702. 4. — Von ihm handelt Brucker, im 1ten B. S. 373. und im Anh. S. 202. s. hist. crit. Phil. — Der 4te Abschnitt in Io. Gottl. Schneideri Analect. crit. in script. vet. graec. et lat. Traj. ad Viad. 1777. 8. — — Das Leben des Orpheus findet sich in Greg. Gyraldi Hist. poet. S. 159. Bas. 1545. 8. — Im 5ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. von Fraguier. — Litterarische Notitzen von ihm, und seinen Werken, liefert Fabricius im 1ten B. Kap. 18-20. seiner Bibl. graec. Uebers. in das Deutsche ist die 7te in M. Antons treuen Uebers. lat. griech. und ebräischer Gedichte, Leipz. 1772. 8. und die auf die Juno in dem kurzen Unterricht in den sch. Wiss. für das Frauenzimmer, Chem. 1772. 8. 2 Th.) — — Homer (Unter seinem Nahmen und in seinen Werken sind 32 Hymnen befindlich; und eine von Hrn. Matthäi in Moskau aufgefundene, ist durch Dav. Ruhnken, Lugd. Bat. 1781 u. 1783. 8. herausgegeben worden. In das Deutsche sind sie sämmtlich von Christian Gr. v. Stollberg, Hamb. 1783. 8. (nachdem vorher schon einzele, in den lyr. eleg. und epischen Poesien, in der vorhin angeführten Schrift von M. Anton, in den Belustigungen für allerley Leser, und einzeln die auf den Apollo, Leipz. 1768. 8. übersetzt erschienen waren) und der letztere, in das Englische von Rich. Hole, und Robert Lucas, Lond. 1781. 4. und von dem letztern mit kritischen und erläuternden Noten übersetzt. Ueber ihre Aechtheit s. Fabr. Bibl. graec. Buch 2. Kap. 2. S. 265. und die Ruhnkensche Ausgabe des letztern, welcher seine Epist. crit. in Homerid. Hymnos ad Valk. Lugd. B. 1749. 8. verm. beygefügt sind.) — — Callimachus (4750. Seiner Hymnen sind 6. Ed. pr. Flor. 1694. 4. von Heinr. Stefanus, mit den Poet. graec. princ. 1566. f. gr. mit den Schol. c. not. Nicod. Frischlini, Gen. 1577. 4. gr. und lat. mit den Scholien, ex rec. Theod. I. G. F. Graevii, Ultraj. 1697. 8. 2 B. cura I. A. Ernesti, ebend. 1761. 8. 2 B. beyde Aufl. griech. und lat. Auch hat den Text mit der Uebers. dieser Ausg. Chrstn. Fried. Lösner, Leipz 1774. 8. und Brunk den Text in s. Analect. B. 1. S. 423-475 abdrucken lassen; ferner Glasgow 1755. f. und 4. gr. und Flor. 1763. 8. gr. und lat. cura Ang. Mar. Bondini. Uebersetzt in das Ital. . . . bey der letztern Ausgabe von Ant. Mar. Salvini; in das Französische von de la Porte du Theil, Par. 1775. 8. mit einer guten Abhandlung über den Dichter und dessen Werke. In das Englische, zwey von Prior in seinen Werken; Sämtlich Lond. 1762. 8. In das Deutsche, die auf den Apoll und die Ceres, im 1ten Th. von Gollhagens Anthologie; auf den Apoll, Jupiter und Diana, im 24ten Stück der Klotzischen Bibl. auf die Ceres, in dem kurzen Unterricht in den sch. Wiss. für das Frauenzimmer (s. vorher) sämtlich in Prosa, und die auf den Apollo, in der vorhin angeführten Schrift von Anton, in Versen; sämtlich von K. Aug. Küttner, Miet. 1773. 8. in Prosa. — **Erläuterungsschriften:** Dav. Ruhnken Epist. II. critica in Callimachum et Ap. R. Lugd. B. 1751. 8. — Iac. Fr. Heusingeri Periculum emendation. Callimach. Guelpherb. 1766. 4. — De Ingenio Callimachi . . . scr. Io. G. Zierlein, Hal. 1770. 4. Des Callimachus Leben erzählt Greg. Gyraldi S. 338. seiner

seiner Hist. Poetar. Litter. Nachrichten bey dem Fabricius, Bibl. graec. B. 1. Kap. 19. S. 479.) — — Proclus (412. J. C. Von ihm sind 4 Hymnen übrig, welche zuerst bey der vorhin angeführten ersten Ausgabe des Orpheus, Flor. 1500. 4. einzeln, durch Gottfr. Olearius, Leipz. 1700. 8. gr. und lat. so wie in Fabr. Bibl. graec. Th. 8. S. 508. gr. und lat. von Maittaire in den Miscellan. Gr. aliq. script. Carm. Lond. 1722. 4. und von Brunk in dem 2ten B. der Analect. S. 441. herausgegeben worden sind.) — Cleanthes (Ein Hymnus von ihm findet sich bey dem Stobäus, welchen Cudworth in seinem Systema intellectuale B. 1. S. 662. Lugd. B. 1773. 4. und Hr. Brunk in s. Gnom. Poet. graec. Argent. 1784. 8. S. 141. nebst einer lat. französ. und italienischen Uebersetzung aufgenommen hat.) — Auch können noch einige Chöre aus einigen Trauerspielen der Griechen hierher gerechnet werden. — —

Hymnen bey den neuern Völkern (deren griechische und lateinische, zum Gebrauch bey dem Gottesdienste, verfertigte, und auch in neuere Sprachen übersetzte, Gesänge dieser Art, welche auch zum Theil den Nahmen Hymnen führen, ich, blos allgemein zu nennen, für hinlänglich halte) sind gedichtet worden, bey den Italienern: (aber, so viel ich weiß, größtentheils unter dem Nahmen von Psalmen, Salmi) von Luigi Alamanni (Salmi Penetenziali, Ven. 1525. 8. und bey seinen andern Rime, Ven. 1550. 8. in Terzinen.) — Bern. Tasso (Salmi, Nap. 1560. Es sind deren 30 in verschiedenen Versarten abgefaßt.) — Bart. Aringio (Unter s. Rime spirituali sind einige Psalmen von vorzüglicher Schönheit.) — Franc. di Lemene, († 1704. Dio, Sonetti ed Inni, Mil. 1684. 4. und im 2ten Th. s. Rime, Mil. 1698. 8.) — Giamb. Cotta († Dio, Sonetti ed Inni, Gen. 1709. 8. Ven. 1734. 8.) — Bened. Menzini († 1704. Rime, Fir. 1730. 8.) — Auch sind deren noch von Giabr. Fiamma, Gabr. Chiabrera, u. a. m. unter der Aufschrift von Psalmen, so wie zu Ehren einzeler Heiligen, oder der Apostel, Hymnen verfertigt worden, von welchem Quadrio in seiner Stor. e ragione d'ogni poes. Th. 2. B. 1. S. 431 und 455 mehrere Nachrichten giebt. — —

Von französischen Dichtern: Pierre Ronsard (Soll der erste gewesen seyn, welcher, unter dieser Aufschrift, französische Gedichte abgefaßt hat. S. Goujets Bibl. franc. B. 12. S. 229. Seine Hymnen sind vielleicht der beste Theil seiner Gedichte; in allen zeigt sich feurige Einbildungskraft, nur sind sie etwas zu gelehrt; und die Vermischung mythologischer und christlicher Ideen und Bilder giebt ihnen ein sonderbares Ansehen. Auch sind sie nicht unmittelbar dem Lobe der Gottheit, sondern den Jahrszeiten u. d. m. gewidmet. Die bessern, nähmlich die auf die vier Jahrszeiten, und an die Ewigkeit, sind in dem 5ten B. der Annales poet. aufbewahrt worden.) — In eben dieser Sammlung, B. 7. ist deren eine von Rob. Etienne, und eine, auf den Frieden von Jean Ant. de Baif enthalten. — In den Werken des Racan sind einige geistliche aus den Psalmen gezogene Oden zu finden. — Jean Bapt. Rousseau (das erste Buch s. Oden Oeuvr. T. I. besteht aus funfzehn geistlichen, welche aus den Psalmen und Propheten gezogen sind.) — Franc. de Pompignan († Poesies sacrées et philosophiques, tirées des livres saints, Par. 1750. 8. verm. Par. 1763. 1768. 1772. 4. mit Kupf. und im 1ten B. s. Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. Sie bestehen aus 19 Psalmen, 20 Lobgesängen, aus 7 aus den Propheten gezogenen Gedichten, 16 Hymnen, und 12 philos. (versificirten) Disc.) — Auch sind noch einzele Hymnen, als einer an die Sonne von M. de Reyrac, verfertigt worden. — —

Von englischen Dichtern: Im 1ten B. der Werke des Prior (S. 21. Ausg. von 1766.) findet sich, unter dieser Aufschrift, ein Gedicht an die Sonne, und S. 106. ein so genanntes Carmen sec. — In den Gedichten des Akenside, Lond. 1772. 4. findet sich S. 347. eine Hymne an die Najaden, voller vortreflichen dichterischen Stellen; aber, wie schon der Titel besagt, ganz

ganz im mythologischen Costume; deutsch steht sie im 3ten Th. des britt. Museums. — Th. Gray (unter der Aufschrift, Hymne, steht ein Gedicht von ihm an die Widerwärtigkeit in dem 4ten B. der Dodsleyschen Sammlung, das nachher, als Ode, in s. Poems (S. 15. Lond. 1775. 4. eingerückt, und von Hrn. Gotter übersetzt worden ist.) — —

Von deutschen Dichtern: Von Uzens, Cramers, Klopstocks und Lavaters Oden, und den geistlichen Liedern der letztern, können verschiedene, so wie die beyden Oden auf die Geburt und die Auferstehung des Erlösers, in Hrn. Wielands poetischen Schriften, Th. 2. S. 285. Zür. 1762. 8. hierher gerechnet werden. Unter der Aufschrift, Hymne, finden sich, in Kleists Werken, S. 7 und 29 zwey, in Wielands poetischen Schriften, B. 3. S. 73. Zür. 1762. 8. ein Gedicht, an die Gottheit gerichtet; in den Gedichten des Gr. zu Stollberg, S. 255. eine Hymne an die Sonne, und S. 267. eine Hymne an die Erde. — —

Zu diesen Gedichten gehören ferner die eigentlichen Uebersetzungen der Psalmen Davids, Assaph, Hemann; deren die **Italiener**, ausser den Uebersetzungen einzeler, vier und zwanzig besitzen, wovon die erste, Ven. 1476. f. die letzte, von Greg. Vedi, Flor. 1734. 8. 2 B. erschienen, und unter welchen verschiedene bloße Paraphrasen sind. Bey der von Girob. Asc. Giustiniano, Ven. 1728. f. ist zugleich die, von Bened. Morello zu ihr gesetzte Musik befindlich. — Die **Franzosen** haben deren durch Clem. Marot, Desportes, Garzin, (Amsterd. 1764.) u. a. m. erhalten. — Die **Engländer** von Is. Watt († 1748) welche zuletzt Lond. 1784 gedruckt worden. — Von den **Deutschen** begnüge ich mich mit Anzeige der poetischen Uebersetzungen von Cramer, Leipz. 1763-1766. 8. 4 B. und der von Moses Mendelssohn, Berl. 1783. 8. — Und über diese Psalmen selbst die 25 — 29ten Vorlesung des Lowth, S. 499 u. f. der Ausgabe seiner Praelect. durch Hrn. Michaelis, Gött. 1770. 8.

Hyperbel.

(Redende Künste.)

Eine rethorische Figur, die man die Vergrößerung nennen könnte, weil sie das, was man ausdrüken will, über die eigentliche Wahrheit vergrößert.

Der Gebrauch der Hyperbel ist jedem Affekt natürlich. Die Furcht vergrößert das Uebel, wie die Freude das Gute, und die Liebe macht eine mäßige Schönheit zu himmlischen Reiz. Die hyperbolische Sprache, oder die, da solche Vergrößerungen häufig vorkommen, dienet zur natürlichen Bezeichnung der Affekte und der lebhaften Charaktere. Also ist in Reden und Gedichten, die voll Affekt sind, die Hyperbel ganz natürlich, und thut, wenn sie in wichtigen Materien gebraucht wird, große Würkung auf das Gemüthe. Wer kann ohne Schauder folgende Hyperbel lesen?

> Quis non latino ſanguine pinguior
> Campus ſepulchris impia proelia
> Teſtatur, auditumque Medis
> Heſperiae ſonitum ruinae?*)

Es ist kaum eine dem Affekt unterworfene Art der Rede oder des Gedichts, darin die Hyperbel nicht statt habe. Sie reizt die Aufmerksamkeit, durch das Neue, Große und Ungewöhnliche; sie setzt in Affekt, weil sie aus dem Affekt entsteht. Sie kann aber auch zu Verstärkung des Lächerlichen dienen, weil sie lächerlich wird, wenn sie bey geringen Gegenständen gebraucht wird.

Aber die Menge der Hyperbeln, die man hinter einander gebraucht, kann die Rede ganz frostig machen. Sie sind eine Würze, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist. Eigentlich thun sie ihre Würkung nur alsdenn,

*) Hor. Od. II. 1.

denn, wenn die Wärme der Empfindung sie gleichsam erpreßt: sie müssen aus dem Herzen und nicht aus dem Verstande kommen; sobald man etwas gesuchtes dabey merkt, werden sie widrig. Diese schlimme Eigenschaft bekommen sie, wenn sie bey unwichtigen Gegenständen gebraucht werden. Es geht aber einigen Hyperbeln, so wie einigen Metaphern: durch den allgemeinen Gebrauch verlieren sie ihre Eigenschaft und sinken in die Ordnung des gemeinen Ausdruks herab.

* *

Einige ganz gute Bemerkungen über den Gebrauch dieser Figur finden sich in der 28ten Vorlesung des Priestley über Redekunst und Kritik S. 254 der deutschen Uebersetzung. — In Beattie's philosophischen Versuchen, B. 1. S. 368 der deutschen Uebersetzung. — In Blair's Lect. B. 1. XVI. S. 318. —

J.

Jambus.

(Dichtkunst.)

Ist ein zweysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe kurz, die andre lang ist, wie in den Wörtern gesagt, gethan. Verse, die aus solchen Füßen bestehen, werden jambische Verse genennt, und diesen Namen behalten sie, wenn gleich in einigen Versen etwa ein Fuß anders ist. Die deutsche Sprache besitzt einen großen Reichthum an zweysylbigen Wörtern, die reine Jamben sind; zugleich hat sie viel Wörter, die sich mit kurzen Sylben endigen, und viel die mit langen anfangen. Daher kommt es, daß die jambischen und trochäischen Versarten die gewöhnlichsten in der deutschen Dichtkunst sind.

Man sollte denken, daß ein Gedicht, in dem man fast durchgehends nichts als Jamben höret, ungemein monotonisch seyn müßte: gleichwol haben wir lange Gedichte in dieser Versart, in denen der Ton oder Fall des Verses nicht langweilig wird. Man hat verschiedene Mittel solchen Versen das Monotonische zu benehmen. Man kann ihnen eine Verschiedenheit der Länge, oder der Anzahl von Füßen geben, wie in folgender Strophe:

So jemand spricht: ich liebe Gott,
Und haßt doch seine Brüder;
Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
Und reißt sie ganz darnieder.
Gott ist die Lieb' und will, daß ich
Den Nächsten liebe gleich als mich.

Die vier ersten Verse sind wechselsweise vier- und dreyfüßig, und dem dreyfüßigen ist eine kurze Sylbe am Ende angehängt; auf diese vier Verse folgen wieder zwey gleiche vierfüßige. Wenn man nun bedenkt, daß der jambische Vers eine Länge von einem bis auf sechs Füße haben, und daß er entweder ganz aus Jamben bestehen, oder am Ende eine angesetzte kurze Sylbe haben könne: so begreift man leicht, daß eine große Mannigfaltigkeit von jambischen Versarten für die lyrische Dichtkunst könne erdacht werden. Für epische und dramatische Gedichte hält es schon schwerer blos jambische Verse zu brauchen ohne langweilig zu werden. Die Monotonie unsers alexandrini-

drinischen Verses hat unsre neuen Dichter vermocht zum epischen Gedicht den Hexameter zu brauchen. Für das Drama hat man einen fünffüßigen jambischen Vers versucht, dem man sowol die Fesseln des Reims, als den Abschnitt genommen hat. Dadurch nähert sich das Sylbenmaaß der ungebundenen Sprache; aber es verliert zugleich auch den abgemessenen Abfall fast gänzlich, wo der Dichter nicht außerordentliche Sorgfalt anwendet, schön periodisch zu schreiben. Ein Dichter, der sich einbildete, durch den freyen fünffüßigen jambischen Vers die Arbeit des melodischen Ausdruks zu erleichtern, wird sich gewiß betrogen finden. Inzwischen ist nicht zu leugnen, daß der freye jambische Vers sich zum dramatischen Gedicht vorzüglich schike. Wir sehen, daß er fast jeden Ton annehmen, bald ernsthaft und feyerlich, bald leicht und zärtlich einhergehen kann. Darum haben auch die Alten ihre dramatischen Stüke fast durchgehends in Jamben geschrieben.

Ideal.

(Schöne Künste)

Durch dieses Wort drükt man überhaupt jedes Urbild eines Gegenstandes der Kunst aus, welches die Phantasie des Künstlers, in einiger Aehnlichkeit mit Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat, und wornach er arbeitet. „Jene Bildhauer und Mahler, sagt Cicero, hatten, als sie das Bild des Jupiters, oder der Minerva, verfertigten, niemand vor sich, dessen Gestalt sie nachzeichneten; sondern ihrem Gemüthe war ein Bild von ausnehmender Schönheit eingepräget, welches sie mit unverwandten Bliken ansahen, und wornach sie arbeiteten.“ *)

Dergleichen Bilder, die der Künstler nur in seiner Phantasie sieht, sind das Ideal, wonach er seinen Gegenstand bildet, wenn er nicht etwa schon in der Natur einen antrifft, den er nachbilden könnte. Dieses geht nicht nur auf sichtbare Formen; auch der Dichter bildet Charaktere von Menschen und Engeln in seinem Gemüthe, und trägt sie von da in seine Gedichte herüber.

Man kann überhaupt von jedem Gegenstand der Kunst, der nicht nach einem in der Natur vorhandenen abgezeichnet worden, sondern sein Wesen und seine Gestalt von dem Genie des Künstlers bekommen hat, sagen, er sey nach einem Ideal gemacht. Jeder Mensch von irgend einigem Genie, der nicht als ein blos leidendes Wesen, als ein todter Spiegel, nur die Formen der Dinge, die er durch die Sinnen empfangen hat, unverändert behält, bildet sich Wesen und Formen nach der Analogie derer, die er in der Natur findet. Aber nur Menschen von großem Genie sind vermögend ideale Formen zu bilden, die an Fürtrefflichkeit die in der Natur vorhandenen übertreffen. Diese sind das hohe Ideal, wodurch die Werke großer Künstler eine höhere Kraft bekommen, als die ist, die in natürlichen Gegenständen des Geschmaks und Gefühls lieget. Dieses ist das Ideal, dessen Ausdruk der Künstler vorzüglich muß zu erreichen suchen, wenn er seinem Beruf völlig Genüge leisten soll. Zwar hat er schon Verdienste, wenn er zu jedem Werk das, was sich zum Zwek schiket, in der Natur ausfindig macht und richtig abbildet; aber das höchste Ver-

*) Illi artifices vel in simulacris vel in picturis cum facerent Iovis formam, aut Minervae, non contemplabantur aliquem, a quo similitudinem ducerent; sed ipsorum in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuentes in eaque defixi, ad illius similitudinem artem et manum dirigebant. Cicero in Orat.

Verdienst erreicht er nur vermittelst der Schöpfungskraft, wodurch er das höhere Ideal hervorbringt.

Daß das menschliche Genie diese Kraft habe, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Der Apollo im Belvedere ist gewiß so wenig nach der Natur gemacht, als Miltons Engel oder Teufel. Die Möglichkeit der Erhöhung der Gegenstände erhellet nicht nur daraus, daß die Natur, wie ein großer Kenner anmerkt, in ihren Hervorbringungen vielen Zufällen unterworfen ist, da die Kunst frey würkt;*) sie entsteht fürnehmlich daher, daß die Natur bey keinem Geschöpfe nur auf einen einzigen Zwek arbeitet, welches der Künstler meistentheils thut. Das Ideal besteht nicht immer in Verbesserung der Natur, sondern auch in Vereinigung dessen, was zum Zwek gehört, und Weglassung dessen, was ihm entgegen wäre. Die Natur hat keinen Menschen gebildet, um ihn zum sichtbaren Bild der Majestät zu machen: aber diesen einzigen Zwek hatte Phidias, als er seinen Jupiter bildete. Wenn wir bey einem würklich lebenden Menschen etwas von dem Charakter der Majestät antreffen, so finden wir noch viel andres bey ihm, das damit nicht übereinstimmt, weil die Natur es ihm in andern Absichten gegeben hat. Dieses andre konnte dem Phidias nicht dienen, darum hätte er nach einem Ideal arbeiten müssen, wenn er gleich das beste Original vor sich gehabt hätte. Es ist damit, wie mit andern Produkten der Natur. Da sie keine Gefäße von Gold oder Silber macht, wozu diese Metalle rein seyn müssen, so bringt sie auch kein reines Gold oder Silber hervor, sondern mit Gestein und Erde vermischt. Die Kunst, die Metalle reiniget, veredelt sie nicht; sondern scheidet nur die Theile, die zu ihrem Zwek nicht dienen, davon ab. Alsdenn sind sie nicht schlechterdings besser, sondern nur zu diesem besondern Zwek tauglicher. So ist der farnesische Herkules ein vollkommenes Bild dessen, was er seyn soll: aber ein Mensch, gerade so gebildet, würde unvollkommener seyn, als jeder andre wolgestaltete Mensch. Dieses ist der wahre Begriff, den man sich von einem Ideal machen muß.

Der Künstler, dem die Schilderung der in der Natur vorhandenen Gegenstände zu seinem Zwek hinlänglich ist, hat mit dem Ideal nichts zu thun. Wer sich vorgenommen hat einzeler Menschen ihre Tugenden oder Laster zu schildern; wer die strengen Sitten des Cato, die patriotische Tugend des Cicero, in einem Drama zeigen will, der muß sich genau an die Natur halten. Wo aber nicht Personen, sondern Tugenden, wo gute oder böse Eigenschaften selbst, zu schildern sind, da muß man das Ideal suchen. Dieses thut der Bildhauer und Mahler, der nicht die schöne Phryne, noch die schöne Helena, sondern die weibliche Schönheit, ohne Beymischung dessen, was der persönliche Charakter darin besonders bestimmt, in einem Bilde darstellen will. Ueberhaupt dienet das Ideal, um abgezogene Begriffe in ihrer höchsten Richtigkeit sinnlich zu bilden. Darum ist auch nicht jedes Geschöpf der Phantasie, nicht jedes Bild, das, wie die Helena des Zeuxis,*) aus einzelen Theilen andrer zusammengesetzt ist, gleich ein Ideal zu nennen. Was diesen Namen verdienen soll, muß auf das beste den Begriff seiner Art, oder Gattung, ohne Beymischung des Einzelen ausdruken. Darum schikt es sich in den zeichnenden Künsten vornehmlich

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 12.

*) S. Cic. de Invent. L. II.

lich zu den Statuen *) und zu den Gemählden, die wir Bilder nennen; **) weil es dabey nicht darum zu thun ist, wie die abgebildeten Personen ausgesehen haben, sondern zu empfinden, was für einen Charakter sie gehabt haben.

Das Ideal ist allemal das Werk des Genies, und oft die Frucht eines glüklichen Augenbliks, da die durch Begeisterung erhöhten Seelenkräfte, plötzlich sich zur Bildung desselben vereinigen. So schuf Euphranor, nachdem er lange dem Begriff der höchsten Majestät nachgedacht hatte, das erhabene Bild Jupiters, in dem Augenblik, da ihm Homer ein paar Züge dazu gab; †) und so wird vielleicht einmal ein künftiger Künstler das Ideal zu einer so genannten Madre dolorosa finden, wenn er in dem rechten Zeitpunkt der Begeisterung auf folgende Stelle im Meßias kommen wird:

— Denn die Mutter des Unerschaffnen
Zeigt, wiewol der Schmerz sie verhüllt, in ihren Gebehrden,
Eine Hoheit, von Engeln (weil die sie am meisten verstanden)
Selbst bewundert. ††)

Es ist zu vermuthen, daß nur die besten Köpfe, nachdem sie alle Seelenkräfte lang anhaltend, auf die vollkommene Bildung einer einzigen Idee, vereiniget haben, in einem hellern Augenblike die Schöpfung des Ideals vollenden.

Man kann die Künstler in Absicht auf das Genie in drey Classen eintheilen. Die erste, oder unterste Classe enthält die, welche sich genau an die Natur halten, und die Gegenstände, die sie nöthig haben, ohne Wahl des Bessern, nehmen, wie sie sich darbieten. In der Mahlerey gehören die meisten Holländischen, so wie auch die meisten Brabandischen, und die alten deutschen Mahler hieher. In der zweyten Classe stehen die, welche zwar sich auch an die Natur halten, aber in derselben mit Ueberlegung und Geschmak das Beste wählen; wie die Mahler der römischen und der bolognesischen Schule gethan haben. Zur dritten und höchsten Classe gehören die, denen die Natur nicht mehr Genüge leistet; die deßwegen ihr Genie anstrengen in den Gegenständen der Natur das, was zu ihrem Zwek nicht dienet, wegzulassen, das, was ihnen dienet, allein herauszusuchen, und aus diesen Elementen durch die schöpferische Kraft ihres Genies eigene idealische Formen zu bilden: dieses thaten die besten Künstler des Alterthums. Mengs urtheilet, *) daß Niemand von den Neuern auf dem Weg der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen sey. Es würde verwegen seyn, einem solchen Meister der Kunst geradezu zu widersprechen: aber daß Raphael, Hanibal Carraci und einige andre, wenigstens in einigen Arbeiten, das höchste Ideal gesucht haben, kann kaum geleugnet werden; also will Mengs vermuthlich blos sagen, daß keiner der Neuern die hohe Vollkommenheit der Griechen erreicht habe; und hierin wird ihm wol niemand widersprechen.

* *

Da in dem Artikel selbst nicht untersucht worden ist, ob, und in wie ferne die Poesie ein Ideal, z. B. ideale Charactere, zuläßt? worin dieses bestehet? ob es von ganz gleicher Art mit dem Ideal des bildenden Artisten ist, und seyn kann? u. d. m. und diese Dinge, so viel ich weiß, noch nirgends völlig auf das Reine gebracht sind: so lassen sich zu diesem Artikel schwerlich befriedigende Nachweisungen geben. — Was das Erste betrifft: so gehört das, was

*) S. Statue.
**) S. Historie.
†) S. Erfindung, II. Th. S. 76.
††) Meßias VII. Gesang.

*) In dem angezogenen Werk S. 15.

was die Franzosen die **schöne Natur**, oder **Verschönerung der Natur**, nennen, allenfalls hierher, welches aber, ob Hr. Sulzer es gleich in dem vorstehenden Artikel annimmt, und natürlich findet, doch an andern Stellen seines Werkes ausdrücklich von ihm verworfen worden ist. Man sehe indessen hierüber den Ramlerischen Batteux, B. 1. S. 73. und den Schlegelschen B. 1. S. 101. — Des Racine Reflex. sur la Poesie, im 3ten B. seiner Werke, Kap. 6. Art. 1. S. 254. Par. 1747 12. — Das 9te Kap. des 1ten B. S. 343 der Art poet. des Marmontel. — Ueber die idealen oder vollkommenen Charactere, s. die Character. des Shaftsbury, B. 3. Misc. V. Kap. 1. S. 177. Ausg. von 1749. 18. vergl. mit dem 7ten Th. der Litteraturbriefe S. 115. mit der Abhandlung des Hrn. Garve über das Interessante (Abhandl. Leipz. 1779. 8. S. 370) und den Vers. über den Roman S. 42 u. f. — Auch finden sich in dem Werke des Helvetius, De l'Esprit, Disc. IV. Ch. 15. B. 3. S. 217. (Ausg. von 1758.) vortrefliche Bemerkungen über die Bildung dichterischer Charactere. — —

Ueber das Ideal in den **bildenden** Künsten: Disc. . . . sur le beau Ideal des Peintres, Sculpteurs et Poetes par Mr. L. H. Ten Kate, vor dem 3ten B. der französischen Ausgabe der Werke des englischen Mahlers Richardson, Amst. 1728. 8. engl. Lond. 1769. 8. — In den Werken des Mengs (B. 1. S. 156. 171. 182) wird von dem Ideal in den Arbeiten des Rafael, Correggio und Titian gehandelt; wo aber dem erstern idealische Formen in so fern mit Unrecht abgesprochen werden, als er wenigstens deren bilden wollen, wie es unter andern aus eben dem Briefe an den Gr. Bald. Castiglione (Raccolta di Lettere sulla pittura, B. 1. S. 84. Rom. 1757. 4.) erhellt, den Hr. Mengs S. 138. sehr verstümmelt anführt, daß seine, im Farnesischen Pallaste, Fresko gemahlte, und von Marc Antonio gestochene, Galatea ein Ideal ist, oder doch seyn sollte. — Hagedorn in der 6ten und 7ten Betr. des 1ten Buches seiner Betrachtungen von der Antike und schönen Natur; von den Gränzen der Nachahmung. — Im Orestrio handelt das 3te Kap. Th. 1. S. 22. von der Idee, oder dem Ideal; aber blos historisch. — Von der zu genauen Nachahmung der Natur, Jos. Reynolds, in dem 3ten seiner Seven Disc. Lond. 1778. 8. S. 67 u. f. deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 16. S. 1. — In dem 6ten Hefte der Miscellaneen artistischen Innhaltes von Hrn. Meusel, findet sich eine Abhandlung über das Ideal. — —

Idiotismen.

(Redende Künste.)

Wiewol dieses Wort aus der griechischen Sprache zuerst in die lateinische und hernach auch in die neuern critischen Sprachen übergegangen ist, so hat es seine Bedeutung ganz geändert. Die lateinischen Grammatiker, die dieses Wort von dem Wort Idiota (welches einen ganz gemeinen Menschen bedeutet) abgeleitet hatten, nannten einen mit guter Ueberlegung gewählten, niedrigen, recht einfältigen und naiven Ausdruk, einen Idiotismus. Itzt aber bedeutet es das, was die Griechen und Römer durch das Wort Idioma ausdrükten: eine Redensart, einen Ausdruk, oder eine Wendung, die einer Sprache so eigen ist, daß es nicht möglich ist, in einer andern Sprache auf eine ähnliche Weise dasselbe zu sagen. Doch kann man die Bedeutung des Worts auch noch auf das ausdehnen, was die Sprache einzeler Menschen charakteristisches hat: das persönlich eigenthümliche in der Sprache gewisser Dichter und Redner. Es giebt demnach nationale und persönliche Idiotismen. Beyspiele der erstern hat man an vielen Sprüchwörtern und Metaphern, die sich schlechterdings nicht übersetzen lassen. Wenn der gemeine Mann in Deutschland sagt: *von Ort zu Ende*, so kann

man zwar den Sinn dieses Ausdruks in jeder Sprache geben, aber nicht mit dem Eigenthümlichen desselben. Wenn ein Italiäner sagt: Dall' un' all' altr' Aurora, so kann man zwar in jeder Sprache den Sinn dieser Worte angeben, aber nicht in jeder auf die Art, daß nur ein Substantivum, wie im Italiänischen gebraucht werde.

Die eigenthümlichen wahren Idiotismen sind blos grammatisch, und das Idiomatische liegt nicht in den Gedanken, oder in den Bildern. Denn eine Metapher, die wir nur darum nicht übersetzen können, weil wir das Bild, worauf sie sich gründet, nicht kennen, ist so wenig ein Idiotismus, als ein griechisches Wort, dessen Bedeutung wir nicht mehr wissen. Darum muß man Ausdrüke, die ihren Grund in einem Bilde, Gebrauch, oder in einer Vorstellung haben, deßwegen noch nicht für Idiotismen halten, weil sie in gewissen Sprachen so häufig vorkommen, daß man sich des Grundes, worauf sie beruhen, kaum mehr bewußt ist. Bey solchen Ausdrüken, sie seyen in der römischen, griechischen, oder in einer morgenländischen Sprache, kommt es darauf an, ob das Bild uns bekannt sey, und, wenn dieses ist, ob es bey uns auf der Stelle, da es vorkommt, seine Würkung thue.

Wenn demnach einige Kunstrichter uns die Erinnerung geben, daß man dem morgenländischen Ausdruk in einer gewissen Entfernung folgen müsse, so sagen sie uns etwas so unbestimmtes, daß die Erinnerung völlig unnütze wird. Wollen sie sagen, daß man Personen aus unsern Zeiten, die in unserm Clima, bey unsern Gebräuchen und zu unsrer Denkungsart erzogen sind, keine orientalische Bilder und Ausdrüke in den Mund legen soll: (ein gegründetes Verbot;) so haben sie sich unrichtig ausgedrükt. Wollen sie aber verbieten, daß man morgenländische Personen, in orientalischen Redensarten soll sprechen lassen: so verwerfen sie etwas, das charakteristisch und gut ist. Man braucht überhaupt nicht zu verbieten, fremde Idiotismen in unsre Sprache einzuführen; denn wahre Idiotismen lassen sich nicht in andre Sprachen versetzen. Es scheinet zwar, daß man fremde Idiotismen in seine Sprache aufnehmen könne: im Grund aber ist es nur ein Schein; weil kein Mensch sie versteht, als in so fern er sie wieder in die fremde Sprache, daraus sie genommen sind, übersetzt. Darum hat die Barbarey, fremde Idiotismen zu gebrauchen, nur da statt, wo zwey Sprachen gleich bekannt und geläufig sind; wo die redenden Personen in der einen denken, und in der andern sprechen. So höret man bisweilen in Berlin den Ausdruk: er hat sich gut genommen, der den französischen Idiotismus, il s' est bien pris, ausdrüket. Aber der deutsche Ausdruk ist für den, der nicht französisch kann, vollkommen unverständlich. Indessen kann die Tyranney der Gewohnheit bisweilen gewisse fremde Idiotismen allmählig verständlich und brauchbar machen. So hat die deutsche Sprache unzählige Idiotismen der lateinischen Sprache dadurch bekommen, daß man gewisse Wörter, die in der lateinischen Sprache aus einer Präposition und einem andern Wort zusammengesetzt worden, auf eine ähnliche Weise zusammengesetzt hat, wie z. E. Anfangen, von incipere, **Vorwurf** (anstatt Gegenstand) von objectum. Ursprünglich waren diese Idiotismen eben so unverständlich und barbarisch, als wenn man das deutsche Wort **Vormauer** (Schutz) durch Antemurus, oder Mannheit durch Virtus übersetzen wollte. Man sieht wol, daß diese Wörter durch die Mönche,

Mönche, denen die lateinische Sprache geläufiger als die deutsche war, wenn sie deutsch schreiben mußten, eingeführt worden sind. Wäre die lateinische Sprache nicht so durchgehends in Deutschland bekannt worden, so würden auch solche Wörter unverständlich geblieben seyn.

Man kann sagen, daß der Dichter oder Redner, welcher die Idiotismen seiner Sprache am glüklichsten zu brauchen weiß, seinen Ausdruk dadurch ausnehmend belebt und natürlich mache. Am allernothwendigsten wird dieses dem comischen Dichter, der sowol das nationale, als das persönliche Idiomatische durchaus zu treffen sich befleißigen muß. Denn dadurch kann er den Zuhörer am meisten täuschen, und ihn glauben machen, daß er die Natur selbst vor sich sehe. Man kann dem comischen Dichter nie genug empfehlen, daß er gewissen Personen keine Wörter in den Mund lege, die würkliche Idiotismen einer ganz andern Gattung von Menschen sind. So ist es höchst unnatürlich, wenn man Menschen, die nach ihrem Stand und nach ihrer Lebensart blos sinnliche Begriffe haben können, philosophische, oder aus der Sprache einer verfeinerten Lebensart entlehnte Ausdrüke in den Mund legt: wie wenn man einen Helden aus den trojanischen Zeiten das Wort Tugend, in dem Verstand, in welchem es unsre Moralisten nehmen, wollte brauchen lassen. Man hat um so viel mehr Ursache den Dichtern, die für die Schaubühne arbeiten, die genaueste Beobachtung des Ausdruks und der Sprache, die jeder Classe der Menschen einigermaßen idiomatisch ist, zu empfehlen, da auch die besten Dichter hierin vielfältig fehlen. Man wird in den gelobtesten französischen Trauerspielen die Helden des Alterthums oft die Sprache eines französischen Hofmannes reden hören; und auf unsrer deutschen Schaubühne höret man nur gar zu oft vornehmere und gemeinere Personen eine Sprache reden, die von der Sprache des Umganges der geringern, oder vornehmern Welt, völlig verschieden, und die eigentlich die Sprache der Schriftsteller ist.

* *

Von den Idiotismen, und dem Werthe derselben wird in dem Fragment über die neuere deutsche Litteratur, 1te Samml. Riga 1767. 8. S. 44. gehandelt.

Ilias.

Ein Heldengedicht, darin Homer die fatalen Folgen der Entzweyung zwischen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, besingt. Die Personen des Gedichts fallen also in ein sehr entferntes Weltalter, und der Dichter selbst ist uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, schildert Menschen und Sachen, die uns in mancherley Absichten ganz fremd sind. Man wird dadurch mit Sitten, Künsten, Wissenschaften, Politik und Staaten bekannt, die sich von den unsrigen sehr entfernen. Das Gedicht enthält eine bewundrungswürdige Menge und Verschiedenheiten von Begebenheiten, von kriegerischen und politischen Thaten, und macht uns mit sehr viel Menschen von merkwürdigen Charakteren genau bekannt. Wir lernen fast alle Häupter der so zahlreichen griechischen Stämme und kleiner Völkerschaften, jeden nach seinem eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten fließen in einer sehr genauen Verknüpfung aus einander, und sind mit der größten Geschiklichkeit angebracht, diese in das volleste Licht zu setzen. Die Charaktere sind gleichsam der Reyhe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichts scheinen gewid-

gewidmet gewisse besondere Stüke in jedem auszuarbeiten.

Die meisten Personen dieses Gedichts sind von hohem Muth, ungestümen Neigungen, voll von National- oder Familienstolz, und sind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zusammen verbunden. Alles was Kühnheit, Rache, Eigensinn, kriegerische Ruhmbegierde in Menschen, die von keinem Zwang wissen, hervorbringen kann, erscheint in diesem wunderbaren Gedicht in seiner eigentlichsten Gestalt, mit den natürlichsten Farben, und durch die kräftigste Zeichnung ausgedrükt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten, Empfindungen einer noch halb wilden Nation. Eben so einfältig, wild und unabgemessen ist auch das Genie des Dichters, der von seiner Materie ganz angefüllt sich hinreißen läßt und selten Zeit nimmt, sich umzusehen, oder seine Schritte abzumessen. Unbekümmert ob ihm jemand zuhöre, und was andre dabey fühlen können, singt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man stellt sich immer dabey vor, daß er alles, was er erzählt, itzt würklich vor seinen Augen entstehen sehe, und allemal mit dem richtigsten Ausdruk beschreibe. Er sieht aber alles, als ein Mensch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Personen, von den Künsten, und von den Ländern seiner Zeit nichts unbekannt ist.

Der erste Held der Ilias, auf dessen Charakter sich alles gründet, ist Achilles, ein höchst ungestümer, zorniger, trotziger und äußerst eigensinniger Jüngling. Er stößt alles vor sich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, desto mehr glänzt er. So groß dieser im kriegerischen Muth ist, so groß ist Ulysses in Politik und Verschlagenheit, und Nestor in gesetzter Weisheit eines, durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben diesen sehen wir eine ganze Schaar andrer Helden, deren jeder der Anführer eines besondern Stammes ist, und der seine, ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle diese Helden, sondern auch die Völker, die sie anführen, die Länder, aus denen sie herkommen, vieles von ihren besondern Sitten und Gebräuchen, kennen. Alle haben sich vereiniget einen mächtigen Staat zu zerstöhren, den selbst viele Götter aus allen Kräften unterstützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, dessen Haupt ein ehrwürdiger Greis ist, für welchen eine Schaar Helden, die seine Söhne sind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegerischem Muth und an politischer Verschlagenheit, groß ist, kommt hier bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leser so vors Gesicht, daß er alles mit Augen zu sehen und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menschliche Genie hat nichts hervorgebracht, daß diesem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildung gleich komme, und im Ganzen genommen wird die Ilias vermuthlich das erste Werk des poetischen Genies bleiben. Denn wenn auch ein zweyter, oder größerer Homer aufstehen sollte, so würde es ihm, allem Ansehen nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, so viel berühmte Helden und Häupter so vieler würklich merkwürdiger und mit so völliger innerer Freyheit handelnder Völker, auf den Schauplatz treten zu lassen.

* *

Uebersetzt in neuere Sprachen, ist die Ilias, in das Italienische (die Uebersetzung einzeler Bücher abgerechnet) voll-

ständig überhaupt siebenmahl; zuerst von Giovb. Tebaldi, Roncigl. 1620. 12. in Octaven; zuletzt, von Gius. Bozzoli, Rom. 1769-1770. 8. 4 B. in eben diesem Sylbenmaße, und von Ridolfi, Ven. 1776. 8. 2 B. in reimfr. Versen. Travestirt unter dem Titel, Iliade giocosa, aber nur die 6 ersten Bücher, von Franc. Loredano, Ven. 1653. 12. 1696. 12. und blos in den Neapolitanischen Dialect von Nic. Capassi (in s. Varie Poesie, Nap. 1761. 4.) aber nur die sieben ersten Bücher. — In das **Französische**: überhaupt **zwölfmahl**; zuerst von Jacq. Millet, um das J. 1430. (s. die Mem. de l'Acad. des Inscript. B. 17. S. 761. 4 Ausg. wo über die Zeit, wenn Homers Gedichte in Frankreich bekannt geworden, sich allerhand Nachrichten finden) zuletzt von Gin, Par. 1785. 8. 2 B. welche auch mit dem Text zusammen, in 8 Quartbänden, prächtig gedruckt erscheinen wird. Die bessern sind die prosaische von Bitaube' (in der letzten Ausg. Par. 1780. 8. 3 B. zuerst 1764) die von Rochefort, in Versen mit einem Disc. sur Homère, Par. 1769. 8. 4 Th. verb. und verm. mit einem Examen de la Philosophie d'Homère, Par. 1770. 8. 3 B. und die prosaische, Par. 1782. 12. 2 B. Zu diesen Uebersetzungen gehört auch noch die verkürzte, oder vielmehr die verstümmelte Iliade des La Motte, Par. 1714. 8. und im 2ten B. seiner Werke, Par. 1754. 12. und die Travestirung dieser, nicht der Homerischen, Iliade, von Marivaux, Par. 1716. 12. — In das **Englische**: vollständig, so viel ich weiß, nur **fünfmahl**; zuerst von Georg Chapmann, um das J. 1600 (dem Arthur Hall aber mit einer metrischen Uebersetzung der zehn ersten Bücher, Lond. 1581. 4. zuvorgegangen war) zuletzt von Jam. Macpherson, Lond. 1773. 4. 2 B. in poetischer Prosa. Die gereimte, von Alex. Pope, Lond. 1715 u. f. in Folio, Quart und Duodez, und nachher noch sehr oft, in 6 B. ist bekannt. Ueber die Geschichte dieser Uebersetzung s. Johnsons Biographien, B. 4. Ueber einzele Stellen finden sich vortrefliche Anmerkungen in Wood's Versuch über den Homer, im Home, u. a. a. O. m. welche alle die Modernisirung deutlich beweisen. — In das **Deutsche**: vollständig **siebenmahl**; zuerst von M. Sprangen, Augsb. 1610. fol. in Reimen; zuletzt von C. A. Küttner, Leipz. 1771. 8. 2 Th. in Prose; von J. J. Bodmer, Zür. 1777. 8. in etwas rauhen Hexametern; und wenn gleich nicht so hinreißend, als das Original, doch in einem ihm angemessenen Tone; von dem Gr. Friedr. Leop. zu Stollberg, Flensb. 1778 und 1781. 8. 2 B. in Hexametern; nicht so ganz voll vom Tone und Geiste Homers, wie so mannichfaltig gesagt worden; und gerade für diejenigen, für welche Uebersetzungen gemacht werden, entstellt, durch die Beybehaltung der griechischen Nahmen der Götter, und die sonderbare und ungleiche Rechtschreibung, da, dem Griechischen zu Liebe, z. B. Priamos beybehalten, allein die armen Phrygier, des Deutschen wegen, wieder in Frügier verwandelt worden sind. Von einer neuen, noch nicht vollendeten metrischen Uebersetzung, sind, Leipz. 1781-1785. 8. 2 Th. erschienen, und von Hrn. Bürger haben wir noch eine zu erwarten. — —

Von den lateinischen Uebersetzungen der Iliade, deren zum Theil schon bey dem Art. Homer gedacht worden, glaube ich die beyden neuern, von Raym. Cunichio, Rom 1776. f. Wien 1784. 8. und von Fres. Xav. Alegrii, Bol. 1778. 8. besonders anführen zu müssen. Ueberhaupt scheint Homer zuerst in Europa durch lateinische Uebersetzungen bekannt geworden zu seyn. Um das Jahr 1360 übersetzte ihn Leontius Pilatus, auf das Verlangen des Bocaccio, in diese Sprache; und dieser letztere erzählt (Geneal. Deor. XV. 6. 7.) daß vor der Eroberung der Türken von Constantinopel vielleicht nicht ein einziges griechisches Exemplar des Homer in Europa gewesen sey. — —

Instrumentalmusik.

Die Musik, deren Gesang blos aus unartikulirten Tönen besteht, und die keine Wörter braucht, um das, was sie ausdrüket, verständlich zu machen; sie wird deßwegen der Vocalmusik entgegen gesetzt, welche verständliche Worte singt. Die ganze Musik gründet sich auf die Kraft, die schon in unartikulirten Tönen liegt verschiedene Leidenschaften auszudrüken;*) und wenn man nicht ohne Worte die Sprache der Empfindungen sprechen könnte, so würde gar keine Musik möglich seyn. Es scheinet also, daß die Instrumentalmusik bey dieser schönen Kunst die Hauptsache sey. Man kann in der That bey Tänzen, bey festlichen Aufzügen und kriegerischen Märschen, die Vocalmusik völlig missen; weil die Instrumente ganz allein hinreichend sind, die bey solchen Gelegenheiten nöthigen Empfindungen zu erweken und zu nähren. Aber wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert, oder kennbar gemacht werden, da hat Musik die Unterstützung der Sprache nöthig. Wir können sehr gerührt werden, wenn wir in einer uns unverständlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers, vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verständlich spricht, wenn er uns die Veranlassung und die nächsten Ursachen seiner Klage entdeket, und die besondern Umstände seines Leidens erkennen läßt, so werden wir weit stärker gerührt. Ohne Ton und Klang, ohne Bewegung und Rhythmus, werden wir, wenn wir die Klagen einer vor Liebe kranken Sappho lesen, von Mitleiden gerühret; aber wenn tief geholte Seufzer, wenn Töne, die der verliebte Schmerz von der leidenden erpreßt, wenn eine schwärmerische Bewegung in der Folge der Töne, unser Ohr würklich rühret, und die Nerven des Körpers in Bewegung setzet: so wird die Empfindung ungleich stärker.

*) S. Musik.
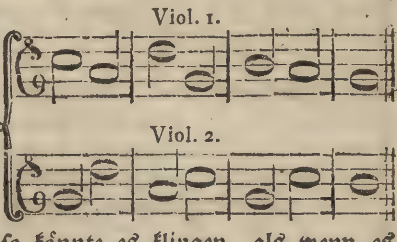
Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Musik erst ihre volle Würkung thut, wenn sie mit der Dichtkunst vereiniget ist, wenn Vocal- und Instrumentalmusik verbunden sind. Man kann sich hierüber auf das Gefühl aller Menschen berufen: das rührendste Duet, von Instrumenten gespielt, oder von Menschenstimmen, deren Sprache wir nicht verstehen, gesungen, verliert in der That den größten Theil seiner Kraft. Aber da, wo das Gemüth blos von der Empfindung muß gerührt und unterhalten werden, ohne einen besonders bestimmten Gegenstand vor sich zu haben, ist die Instrumentalmusik hinlänglich.

Dadurch wird der Gebrauch der Instrumentalmusik ihrer Natur nach vornehmlich auf die Tänze, Märsche und andre festliche Aufzüge eingeschränkt. Diese sind ihre vornehmsten Werke. Hiernächst kann sie auch bey dem dramatischen Schauspiel ihre Dienste thun, indem sie den Zuschauer zum voraus durch Ouvertüren oder Symphonien zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauspiel herrscht, vorbereitet. Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Uebungen, wodurch Setzer und Spieler sich zu wichtigern Dingen geschikter machen, dienet sie, wenn sie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt.

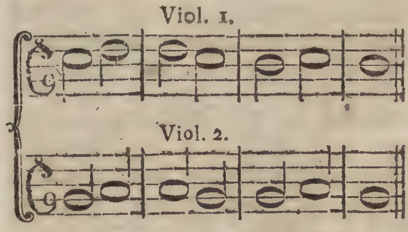
Einige dieser Stüke haben ihre festgesetzten Charaktere, wie die Ballette, Tänze und Märsche, und der Tonsetzer hat an diesen Charakteren eine Richtschnur, nach welcher er bey Verfertigung derselben zu arbeiten hat; je genauer er sich an den Charakter jeder Art hält, je besser wird sich sein Werk ausnehmen. Einigermaßen hat man auch bey Ouver-

Ouvertüren und Symphonien, die zum Eingang eines Schauspiels dienen, noch etwas vor sich, worauf die Erfindung sich gründen kann, weil sie den Hauptcharakter des Schauspiels, für welches sie gemacht sind, ausdrüken müssen. Aber die Erfindung für Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen bestimmten Endzwek haben, ist fast gänzlich dem Zufall überlassen. Man begreift noch, wie ein Mann von Genie auf Erfindungen kommt, wenn er etwas vor sich hat, daran er sich halten kann; wo er aber selbst nicht sagen kann, was er machen will, oder was das Werk, das er sich zu machen vorsetzt, eigentlich seyn soll, da arbeitet er blos auf gutes Glük. Daher kommt es, daß die meisten Stüke dieser Art nichts anders sind, als ein wolklingendes Geräusch, das stürmend oder sanft in das Gehör fällt. Dieses zu vermeiden, thut der Tonsetzer wol, wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lang anspannt, bis er eine in diesen Umständen sich befindende Person glaubt reden zu hören. Er kann sich dadurch helfen, daß er pathetische, feurige, oder sanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern aussucht und in einem sich dazu schikenden Ton declamirt, und alsdenn in dieser Empfindung sein Tonstük entwirft. Er muß dabey nie vergessen, daß die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äußert, nichts, als ein bloßes Geräusch sey.

Man hat aber bey dem Instrumentalsatz, außer der Sorge den Stüken einen bestimmten Charakter und richtigen Ausdruk zu geben, noch verschiedene besondere Dinge wol zu überlegen. Es ist nothwendig, daß der Tonsetzer die Instrumente, für welche er setzt, selbst wol kenne und genau wisse, was auf denselben zu leisten möglich sey; denn sonst kann es ihm begegnen, daß er Dinge setzt, die dem Umfang des Instruments, oder der Art, wie es muß gespielt werden, entgegen sind. Man muß immer bedenken, nicht nur, ob das, was man für ein Instrument setzt, auch auf demselben möglich, sondern ob es leicht zu spielen sey, und mit der Natur des Instruments übereinkomme. Eine besondere Vorsicht ist nöthig, wo zwey Stimmen von einerley Instrumenten sollen gespielt werden, als von der ersten und zweyten Violine. Denn, weil es da oft geschieht, daß die Stimmen im Anhören verwechselt werden, daß man das, was die zweyte Violine spielt, den ersten zuschreibt, und umgekehrt: so kann es sich leichte treffen, daß man verbotene Quinten und Octaven hört, wo der Setzer keine gemacht hat. Wenn z. B. zwey ziemlich gleichklingende Violinen folgendes spielten:



so könnte es klingen, als wenn es so geschrieben wäre:



welches sehr widrig seyn würde.

Eben so sorgfältig hat man auch darauf zu sehen, daß man nicht Instru-

strumente, die in Ansehung der Höhe gar zu sehr aus einander sind, ohne die nöthigen Mittelstimmen, gerade unter einander bringe, wie wenn man Violinen von einem Violoncell, ohne Bratsche wollte begleiten lassen. Denn dadurch würden die Stimmen weiter aus einander kommen, als die Natur der guten Harmonie es verträgt.* Endlich hat man auch hier, wie in allen andern Sachen des Geschmaks auf die angenehme Mannigfaltigkeit der Instrumente zu sehen; die Töne müssen sich gut gegen einander ausnehmen, aber einander doch nicht entgegen seyn.

Unter allen Instrumenten, worauf leidenschaftliche Töne können gebildet werden, ist die Kehle des Menschen ohne allen Zweifel das vornehmste. Darum kann man es als eine Grundmaxime ansehen, daß die Instrumente die vorzüglichsten sind, die am meisten fähig sind, den Gesang der Menschenstimme, nach allen Modificationen der Töne nachzuahmen. Aus diesem Grund ist die Hoboe eines der vorzüglichsten.

* *

De Harmonia Musicorum Instrumentorum, scrips. Franch. Gaffurio, Mediol. 1518. f. — Von dem Instrumentalton überhaupt, handelt Matth. Gabler, in einer Abhandlung, Ingolst. 1776. 4. — —

Von den verschiedenen musikalischen Instrumenten liefern Beschreibungen, Abbildungen und Nachrichten: Von den Instrumenten der Alten besondre Abhandlungen: Ioan. Meursi, Fil. Collect. de Tibiis Veter. Sor. 1641. 4. Casp. Bartholinus, de Tibiis Veter. Rom. 1677. 12. Amst. 1679. 12. — De tribus generibus Instrumentor. Musicae Veter. organicae, . . Auct. Franc. Blanchini, Ver. . . . ferner im 2ten B. von des La Chaussee Mus. Rom. Rom. 1691. fol. 1746. f. . . . Einzeln, R. 1742. 4. — Ald. Manutius, de Tibiis Veter. im 6ten B. S. 1209. des Graevischen Thes. — Bened. Bacchini, de Sistris, eorumque figuris, ac differentia, dissertat. Iac. Tollius dissertatiunculam adjec. ebend. B. 6. S. 409. — Hier. Bossii, de Isiacis, s. de sistro, opusc. im 2ten B. S. 1373. des Salengerschen Thes. — Frid. Ad. Lampe, de Cymbalis Veter. c. fig. aen. Franc. 1703. 12. — Observations sur . . . la Flute et la Lyre des Anciens, Par. 1726. 12. — Commentar. de forensi Iudaeorum buccina, scr. Innoc. Ansaldi, Brix. 1747. 4. — Gelegentlich wird deren auch in dem Werke des Bulenger, de Theatro ludisque scenicis, Tric. 1603. 8. — in des La Chausse Mus. Rom. R. 1691. f. 2 B. — in des Montfaucon Antiquité expliquée et representée en figures, u. a. m. gedacht. — —

*) S. Eng; Harmonie.

Von musikalischen Instrumenten überhaupt, Alten und Neuern: Musica Instrumentalis, darin das Fundament und Application der Finger und Zungen, auf mancherley Pfeifen . . . . und dreyerley Geigen kürzlich begriffen wird, von Mart. Agricola, Wittenb. 1529. 8. 1545. 8. (der größte Theil des Buches ist in Reimen abgefaßt.) — Il Teatro de gl' instrumenti e machine di Jac. Bessoni . . . . Lione 1582. f. — Mar. Mersennae . . . Harmonicor. Instrumentor. Lib. IV, Lutet. 1636. f. Im 1ten B. von den Saiten-Instrumenten; im 2ten von den Blaseinstrumenten; im 3ten von den Orgeln; im 4ten von den Schlageinstrum. S. auch das 4ten B. seiner Harmon. theor. practic. et instrumentalis; so wie dessen Harmonic. Lib. XII. — Disc. della Musica, da Gir. Desideri, in den Prose degli Acad. Gelati, Bol. 1671. 4. S. 321-356. — Gabinetto armonico pieno d'Istromenti sonori di fil. Bonani, Rom. 1722. 4. mit 136 Kupfern, worauf die im Museo des Collegii Rom. befindliche Instrumente abgebildet sind. Unter dem Titel: Descrizione degli stromenti armonici di ogni genere . . . vermehrt und verbessert italienisch und fran-

französisch herausgegeben von Giac. Cerutti, Rom 1776. 4. mit 140 Kupf. — Museum Musicum Theoretico - Practicum, . . . darin gelehrt wird, wie man . . . die heut zu Tag üblich- und gewöhnlichste, blasend, schlagend und streichende Instrumente in kurzer Zeit, und compendieuser Application . . . mit leichter Mühe begreifen könne . . . von Jos. Fried. Bernh. C. Maier . . . . Schwäb. Halle 1732. 4. Nürnb. 1741. 4. (die Eigenschaften eines jeden Instrumentes sind gut genug darin bestimmt.) — Ein Verzeichniß von musikalischen Instrumenten aller Art findet sich im 11ten und 12ten Kap. von Adlungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit, S. 660 u. f. Ausg. von 1783. — Das 2te Buch in dem Essai sur la Musique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 B. (B. 1. S. 201) handelt von allen möglichen, alten und neuen Instrumenten aller Völker, und liefert, zum Theil, auch Abbildungen davon. — Auch kommen deren noch in Mich. Prätorius Syntagma Music. Guelph. 1614-1618. 4. 3 B. der erste lateinisch; die andern beyden deutsch. — im 6ten Buche von Kirchers Musurgia; im 3ten Kap. von Matthesons erstem Orchester, und im 3ten Kap. des 1ten Theils seines vollkommenen Kapellmeisters; in der Theorie gen. du Son des L. Carre (welche eine Beschreibung aller in Frankreich üblichen Instrumente enthalten sollte; aber, so viel ich weiß, nicht vollendet worden ist) — in dem Musico audodidacto, Frankf. 1738. 4. in Walthers Lexicon, u. a. m. vor. — —

Von einzelen Arten Instrumenten handeln: Diapason général de tous les Instrumens à Vent, par Mr. Francoeme Par. — Fontegara: Opera laquale insegna di sonare di Flauto, da Silv. Ganassi del Fontegno, Ven. 1535. 4. — Principes de la Flute traversière d'Alemagne à bec douce et du Hautbois, par le Sr. Rom. Hotteterre, Amst. 1708. Holl. ebend. 1728. — Joh. Joach. Quanzens . . . Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der practischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, Berl. 1752. 4. Bresl. 1780. 4. — Bemerkungen über die Flöte, und Versuch einer Anleitung zur bessern Einrichtung derselben, Stendal 1782. 4. — Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la Clarinette et les cors, par Mr. Roeser, Par. 1781. 4. — Traité de la Musette, Lyon 1762. 8. — Regola Rubertina, opera che insegna sonare de Viola d'arco tastada, di Silv. Ganassi de Fontegno, Ven. 1543. 4. — Methode de jouer du violon, par Mr. (Michel) Monteclair, Par. 1720. — L'art de jouer du Violon, in 2 Th. von Geminiani, ist mir nicht näher bekannt; auch weiß ich nicht, ob es ursprünglich englisch geschrieben ist? — Leop. Mozarts . . . gründliche Violinschule . . . Augsb. 1756 und 1770. 4. — Lettera del defunto G. Tartini alla Sign. Lombardini (Mde. Sirmen) inserviente ad una importante lezione per 'l Suonatori di Violino, Ven. 1770. 8. deutsch, in Hillers Beschreibung berühmter Musikgelehrten, Th. 1. S. 278. — Anweisung zum Violinspielen, mit practischen Beyspielen . . . von Georg S. Löhlein, Leipz. 1774 und 1781. br. 4. — Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten, von Joh. Fried. Reichart, Berl. 1776. 8. — Ueber meine Violine, Wien 1781. 8. — — Ernst Gottl. Barons . . . historisch-theoretisch- und practische Untersuchung des Instrumentes der Lauten, Nürnb. 1727. 8. — Ueber eben dieses Instrument findet sich in des Mersenne Harm. Instrum. Lib. IV. eine Abhandlung von einem gewissen Basset. — — Ueber die verbesserte Harfe, ein Aufsatz von Cousineau in dem Journ. encycl. deutsch, im ersten Jahrgange S. 667 u. f. von Cramers Magazin der Musik, Hamb. 1783. — — Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di Chitarra spagnola, da Piet. Milioni, Rom. 1638. 8. — Methode pour la Guitarre, par Mr. Desrosiers. — Traité des agrémens de la Musique, executés sur la Guitarre, contenant

des

des instructions . . . et exemples . . . sur le Pincer, le Doigté, l'Arpège, la Batterie etc. . . . par Mr. Merchi. Par. 1778. 8. — — Methode pour le Theorbe par Mr. Fleury. — — Eine Beschreibung und Abbildung der Harmonika, im Göckingschen Journal von und für Deutschland, Jul. 1784. — — In dem 16ten B. der Biblioth. choisie des Le Clerc, S. 167. findet sich ein Brief über die Cymbeln. — — Vom Clavier: L'armonico pratico al Cembalo, da Franc. Gasparini . . . Ven. 1708 und 1754. 4. — Regole armoniche, o siano precetti raggionati per apprendere . . . il portamento della mano, e'l accompagnamento del Basso sopra gli stromenti da tasto, come l' organo, il cembalo etc. di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — Auch ist noch von Scarlati eine dergleichen Anweisung zum Clavierspielen da, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. — Instruction de Musique, par Mr. Blockland, Lyon 1573. 8. — Elemens ou Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre, très clair, très facile et très court, et divisés en trois parties, par Mr. (Franc.) Loulié, Par. 1696. Amst. 1698. 8. — Principes du Clavecin par (Michel) de St. Lambert, Par. 1702. und Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l' orgue et des autres Instrumens, Par. 1707. 8. — Methode de Musique, selon un nouveau Systeme . . . par Mr. de Mos, Par. 1728. 8. — Dissertat. sur les differentes methodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'orgue, par Mr. Rameau, Par. 1732. 4. — Leçons de Clavecin, et principes d'harmonie, par Mr. Bemetzrieder, Par. 1771. 4. wozu noch seine Lettres en réponse à quelques objections faites sur les leçons de Clavecin, und reflex. sur les leçons, Par. 1776. 12. gehören. — Leçons de Clavecin, von Geminiani sind mir nicht näher bekannt. — Die Kunst das Clavier zu spielen, von dem Crit. Musikus an der Spree (Fried. Wilh. Marpurg) Berl. 1750. 4. verm. unter dem Titel: Anleitung zum Clavierspielen, Berl. 1755 und 1765. 4. — Kurze Anweisung zu den ersten Anfangsgründen der Musik von G. G. G. Langens. 1752. 8. — Grundregeln, wie man bey weniger Information sich selbst die Fundamenta der Musik des Claviers lehren kann, von C. A. T. Koppenh. 1753. 4. — C. Phil. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücken in sechs Sonaten, 1ter Th. Berlin 1753. 4. 2ter Th. 1762. 4. — Der sich selbst informirende Clavierspieler . . . von Mich. Joh. Friedr. Wiedeburg, 3 Theile, Halle 1765 und 1775. 4. — Georg Sim. Löhlein's Clavierschule, oder Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erläutert, Leipz. und Züll. 1765. 4. Zweyter Theil, worin eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe . . . gegeben wird, ebend. 1781. 4. Neue Aufl. 1782. 4. — Anfangsgründe zur Erlernung der Musik, und insonderheit des Claviers . . . von Joh. Christn. Carl Töpfer, Bresl. 1773. 4. — Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbaß, von Heinr. Laag, Osnabrück 1774. 4. — Anleitung zum Clavier . . . von Franz Riegler, 1ter Th. Wien 1779. 4. — Christph. Benj. Schmidtchens kurzgefaßte Anfangsgründe auf das Clavier für Anfänger, Leipz. 1781. 4. — Georg Frdr. Merbachs Clavierschule für Kinder, Leipz. 1782. 4. und ein Anhang dazu, von einem andern Verf. Leipz. 1783. 4. — Unterricht für diejenigen, welche die Musik und das Clavier erlernen wollen, Hamb. 1782. 4. — Joh. Ant. Kobrichs gründliche Clavierschule . . . Augsb. 1782. fol. — Georg Friedr. Wolfs kurzer, aber deutlicher Unterricht im Clavierspielen, Gött. 1783. 8. umgearbeitet, Halle 1784. 8. — Elementarbuch der Tonkunst, zum Unterricht beym Clavier für Lehrende und Lernende mit practischen Beyspielen . . . von H. P. Boßler, Mannh. 1783. 8. — Gelegentlich handeln davon noch Mizler, im 6ten Stück des Musikalischen Staarstechers, P. C. Humanus (Hartong) im 2ten Theil seiner

seiner demonstrativischen Theoria Musica, Nürnb. 1749. 8. — — Von der Orgel: Ricerate per l'organo, di Giov. Mar. Trabacci . . . . Lib. I. Nap. 1603. Lib. II. Nap. 1615. 4. — Ricercarj per l'organo, di Fabrit. Fontana, Torinese, Rom. 1677. 4. — De Emendatione Organ. Auct. Mich. Buliovski de Dulicz, Arg. 1680. 8. lateinisch und deutsch. — Wegweiser zur Kunst, die Orgel zu schlagen, sowohl was den Generalbaß, als den Gregorianischen Gesang anbetrifft, bey der Singekunst, von Giov. Giac. Carissimi, Augsburg 1700. 4. — Chirologia Organico-Musica . . . d. i. die Regeln und Exempla des Manuals, oder der Orgelkunst, bestehend in Partiturregeln und Exempeln; nicht weniger in Toccaten, Fugen u. s. w. welche nach der Componirkunst regulirt . . . hat, P. I. C. Nürnb. 1717. f. — Von der Orgel überhaupt; von den Orgelregistern; vom vernünftigen Gebrauch der Register; vom Orgelbau, Dispositionen u. s. w. Von der Probe der Orgeln, handelt Adlung im 6ten bis 10ten Kap. seiner Musikalischen Gelahrtheit S. 396. der neuen Aufl. wo auch S. 397. die über diese Materie abgefaßten Schriften angeführt sind, zu welchen ich hier noch hinzu fügen will: Eben dieses Verfassers Musica Mechanica Organoedi, d. i. Gründlicher Unterricht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumenten . . . herausgegeben durch M. Albrecht, Berlin 1768. 4. — Joh. Ulr. Sponsels . . . Orgelhistorie, 1771. 8. — J. G. Z. Waldenburgs Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen, nach richtigen Grundsätzen und zur Verbesserung der Orgeln überhaupt. Angehängt ist eine Nachricht von einer neu erfundenen Windlade der Gebrüder Wagner, 1777. 4. — Joh. Mart. Vetters Rede von dem Gebrauch und Nutzen der Orgelwerke, Anspach 1783. 8. — Joh. Gottfr. Moses Handbuch für Orgelspieler, 1ter Th. 1ter Heft, Leipz. 1783. 4. — — Der Sonderbarkeit wegen füge ich hinzu; Commentatio de Musicali Instrumento, reformata a Ioa. Heiden, germanice primum conscripta . . . nunc vero a Philomuso latinitate donata (Norib.) 1605. 4. (das deutsche Original ist mir nicht bekannt; das Instrument war ein Clavier, das den Ton so lange fortsetzte, als die Saite berührt blieb, und einen sehr starken Ton. Man nennte es damahls ein Geigenwerk.) — Sambuca Lincea, ovvero dell' Instromento musico perfetto, di Fab. Colonna, Nap. 1618. (Ein aus fünfhundert ungleichen Saiten bestehendes Instrument.) — — Ein Brief im Mercure de France, über das Farbenclavier des P. Castel, welchen Telemann, unter der Aufschrift: Beschreibung der Augenorgel . . . Hamb. 1739. 4. deutsch herausgab, und Mitzler in den 2ten Th. des 2ten Bandes seiner Musikalischen Bibliothek, S. 269 einrückte; zu welchem noch gehört: Explanation of the ocular Harpsichord, Lond. 1757. 8. wovon Marpurg in dem 5ten St. des 4ten B. s. Beyträge S. 405 mehrere Nachrichten giebt. — Van Hecke, hat ein neues Instrument, einer Laute ähnlich, erfunden, das er Bissex genannt hat. (S. die Essai sur la Musique des La Porte, B. 3. S. 700.)

Interessant.

(Schöne Künste.)

Im allgemeinen Sinn ist das Interessante *) dem Gleichgültigen entgegengesetzt, und alles, was unsre Aufmerksamkeit reizet, kann auch interessant genennt werden. Vorzüglich aber verdienet dasjenige diesen Namen, welches die Aufmerksamkeit nicht blos, als ein Gegenstand der Betrachtung, oder eines vorübergehenden Genusses, reizet, sondern was eine Angelegenheit für uns ist, und

*) Es ist wol gleichgültig, ob man Interessant oder Intressant schreibt. Die französische Sprache hat das e aus dem Lateinischen in diesem Worte beybehalten, die englische hat es verworfen.

und uns einigermaßen zwinget, unsre Begehrungskräfte anzustrengen. Wir nennen eine Situation in dem epischen oder dramatischen Gedicht interessant, nicht in so fern sie uns blos gefällt, oder in so fern sie angenehme oder unangenehme Empfindungen erwekt, sondern nur in so fern es eine Angelegenheit für uns selbst wird, daß die Sachen, nach der Lage, darin wir sie sehen, einen gewissen Ausgang nehmen.

Es giebt Gegenstände, die wir mit einigem Vergnügen betrachten, ohne starken Antheil daran zu nehmen. Wir sehen sie als ergötzende Gemählde vor uns, und beobachten das, was sich darin verändert, als bloße Zuschauer, denen es einigermaßen gleichgültig ist, wie die Sachen laufen, wenn nur nichts widriges dabey geschieht. So sieht ein müßiger Mensch aus seinem Fenster auf die herumwandelnden Menschen herunter, und ist zufrieden, wenn nur immer etwas Neues vor sein Gesichte kommt. In dieser Fassung lesen wir auch bisweilen Beschreibungen von Ländern, oder Erzählungen von Geschichten, an denen wir weiter keinen Antheil nehmen, als daß wir uns dabey die Zeit vertreiben. Von dergleichen Dingen sagt man nicht, daß sie interessant seyen, weil sie als Sachen angesehen werden, die unsre Personen, oder unsern Zustand, weiter nichts angehen.

Es kann auch seyn, daß Gegenstände dieser Art ziemlich starken Eindruk auf uns machen, ohne darum im engen Verstand interessant zu seyn. Die Vorstellungen, bey denen wir uns größtentheils leidend verhalten, wo wir blos genießen, die Sachen seyen gut oder böse, sind noch nicht von der interessanten Art. Man kann uns freudig, traurig, zärtlich, wollüstig machen, und uns durch dergleichen Empfindungen angenehm unterhalten, ohne uns lebhaft zu interessiren. Wir nehmen alle diese Eindrüke gern an, weil sie unterhaltend sind, oder uns gleichsam angenehm einwiegen: aber wir finden uns dadurch in keine merkliche Würksamkeit gesetzt; es würde uns alles eben so gefallen, wenn auch die Empfindungen anders, als würklich geschieht, auf einander folgten.

Wenn uns aber Gegenstände vorkommen, die unsre Würksamkeit auffodern; wobey wir uns als mitwürkende Wesen zeigen; bey denen wir Entwürfe machen; die Wünsche, Furcht und Hoffnung in uns erweken; wo uns daran gelegen ist, daß die Sachen gewisse Wendungen nehmen, und wo wir uns wenigstens in Gedanken thätig erzeigen, etwas zu dem Fortgange der Sachen beyzutragen: alsdenn werden diese Gegenstände interessant genennt.

Das Interessante ist die wichtigste Eigenschaft ästhetischer Gegenstände, weil der Künstler dadurch alle Absichten der Kunst auf einmal erreicht. Erstlich ist er versichert uns dadurch zu gefallen. Denn ob es gleich scheinet, daß der ruhige Genuß angenehmer Empfindungen der erwünschteste Zustand sey, so zeiget sich doch bey näherer Untersuchung, daß die innere Würksamkeit, oder Thätigkeit, wodurch wir uns selbst, als freye aus eignen Kräften handelnde Wesen verhalten, die erste und größte Angelegenheit unsrer Natur sey. Diese Würksamkeit ist der erste, wahre Grundtrieb unsers Wesens, der Eigennutz, oder das Interesse, welches einige Philosophen zur Quelle aller Handlungen machen. Also kann der Künstler uns durch nichts mehr schmeicheln, uns durch nichts mehr gefallen, als wann er uns durch interessante Gegenstände in Würksamkeit setzet. Jeder Mensch wird gestehen, daß die glüklichsten Tage seines Lebens diejenigen gewesen sind,

wo seine Seele die größte Würksamkeit geäußert hat.

Noch wichtiger werden interessante Gegenstände dadurch, daß sie überhaupt die innere Würksamkeit des Geistes, die eigentlich den Werth des Menschen ausmacht, vermehren. Nicht die sauften, seligen, enthusiastischen Seelen, die nach dem ruhigen Genuß innerer Wollust, wenn sie auch noch so himmlisch wäre, schmachten; sondern die lebhaften, thätigen, nach Würksamkeit durstigen Menschen, sind das, wozu die Natur uns hat machen wollen. Also besteht der größte Werth des Menschen in einer nervichten würksamen Seele. So wie aber die Kräfte des stärksten Körpers durch Ruhe und Müßiggang erschlaffen, da ein Mensch von mittelmäßigen Leibeskräften, durch beständiges Arbeiten stark wird: so werden auch die Nerven der Seele durch bloßen Genuß gleichsam gelähmt. Dieses Einschlafen aber können die schönen Künste hindern, wenn sie uns durch interessante Gegenstände zur Würksamkeit reizen. Dadurch allein leisten sie uns schon einen sehr wichtigen Dienst.

Auf das Vollkommenste aber erfüllet der Künstler die Pflichten seines Berufs, wenn er die gereizten Kräfte der Seele zugleich vortheilhaft lenket; wenn er uns jederzeit für Recht und Tugend interessirt. Hingegen handelt er auch verrätherisch an dem Menschen, wenn er aus Muthwillen, oder aus verkehrtem Herzen, oder auch blos aus Unverstand, den würkenden Kräften eine schlechte Lenkung giebt. Dieses ist der Fehler, den man mit Recht dem Moliere und noch andern comischen Dichtern Schuld giebt, die nur gar zu oft die Zuschauer für die Bosheit oder für das Laster interessiren.

Wer andre rühren will, sagen die Kunstrichter, der muß selbst gerührt seyn; mit eben so viel Grund kann man sagen, daß der, welcher ein interessantes Werk machen will, eine würksame interessirte Seele haben müsse. Vergeblich würde man einem überall kaltsinnigen und blos zum Betrachten aufgelegten, oder einem blos nach Genuß schmachtenden Menschen zurufen, er soll interessant seyn. Er wird die Würksamkeit unsers Herzens nicht rege machen, wo er nicht selbst mit Wärme Theil nimmt. Künstler, denen eine liebliche Gegend, und ein sanftwehender Zephyr wichtigere Gegenstände sind, als Berathschlagungen, oder Unternehmungen, bey denen die würkenden Kräfte ins Spiel kommen, können nicht sehr interessiren. Dazu gehört eine würksame Seele, die gern selbst handelt, und an andrer Handlung Antheil nimmt; die sich eine Angelegenheit daraus macht, überall Ordnung zu bewürken und Unordnung zu hindern; die leicht Feuer fängt, wo sich die Gelegenheit zeiget, das Gute zu thun, oder etwas Böses zu hintertreiben; die nicht nur ihre eigenen, sondern auch fremde Angelegenheiten fühlt, oder der vielmehr Nichts, was andre Menschen angeht, fremd ist; die, wie Haller es edel ausdrükt, sich in jedem andern findet. Mit einem Worte, der Künstler, der interessant seyn soll, muß jede allgemeine und besondere Angelegenheit der Menschen zum Hauptgegenstand seines beschäfftigten Geistes gemacht haben. Dadurch kommt ihm selbst alles interessant vor, und denn ist er im Stand auch uns in sein Interesse zu ziehen. Ein neuer Beweis, daß der große Künstler ein Philosoph und ein rechtschaffener Mann seyn müsse.

* *

Ausführlicher, und vortreflich ist diese Materie behandelt, in den Gedanken über das Interessirende von Hrn. Garve, im 12ten B. der Neuen Biblioth.

der schönen Wissenschaften; verm. in der Samml. seiner Abhandlungen, L. 1779. 8. S. 253 u. f.

Intermezzo.

(Schauspiel.)

Gegenwärtig giebt man diesen Namen italiänischen, comischen, oder vielmehr poßirlichen, Opern, wo nur zwey oder drey Personen vorkommen; weil dergleichen Stüke ehemals in Italien zwischen den Akten oder Aufzügen der großen Oper, zum lustigen Zeitvertreibe, vorgestellt worden. Da dieses ganze Schauspiel blos zum Lachen gemacht ist, so haben sowol die Dichter, als die Tonsetzer und Sänger völlig freye Hand, alles so poßierlich zu machen, als sie wollen. Weil aber vorausgesetzt wird, daß die Zuschauer, die man durch das Intermezzo belustigen will, Personen von Geschmak und von feiner Lebensart sind, so muß man sich nicht einbilden, daß alle Possen für dieses kleine Schauspiel gut genug seyen. Das Wahre und feine Lächerliche ist schwerer zu treffen, als irgend eine andre ästhetische Eigenschaft. *) Daher sind auch die meisten Intermezzo, die man zu sehen bekommt, höchst elend.

*) S. Lächerlich.

Intervall.

(Musik.)

Das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe; oder der Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigern auf einen höhern Ton zu kommen. Es liegen zwischen dem tiefsten vernehmlichen Ton und dem höchsten unendlich viel Grade, deren jeder gegen den tiefsten Ton ein besonderes Intervall ausmacht; so daß die Anzahl der Intervalle unendlich ist. Aber aus dieser unendlichen Menge hat man nur wenige mit besondern Namen bezeichnet, und nach ihrer eigentlichen Größe bestimmt: *) nämlich nur die, welche entweder in dem System der Töne, als würkliche Stufen vorkommen, oder doch zur Kenntniß des Systems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen, ob sie gleich in dem Gesange selbst nicht vorkommen. Man ist auf die Betrachtung dieser letztern Art der Intervalle gekommen, da man die verschiedenen Stufen, oder Schritte des Tonsystems unter einander verglichen hat. So hat man in dem diatonischen System die Stufe C-D, welche einen großen Ton $\frac{8}{9}$ ausmacht, mit der Stufe D-E, die ein kleiner Ton $\frac{9}{10}$ ist, verglichen, und gefunden, daß dieser um $\frac{80}{81}$ kleiner ist, als jener, und diesem Unterschied hat man den Namen Comma gegeben. Auf eben diese Weise hat man den großen Ton $\frac{8}{9}$ mit dem halben Ton $\frac{15}{16}$ verglichen, und gefunden, daß jener um $\frac{128}{135}$ größer, als dieser sey, und dieses Intervall, das auch eine Art des halben Tones ausmacht, ein **Limma** genennt. Die vornehmsten Intervalle von dieser Art sind das **Comma**, die **Diesis**, das **Diaschisma**, und das **Limma**, deren Ursprung und Größe in andern Artikeln angezeiget worden. **) Von diesen Intervallen ist das gemeine diatonische Comma $\frac{80}{81}$, am vorzüglichsten

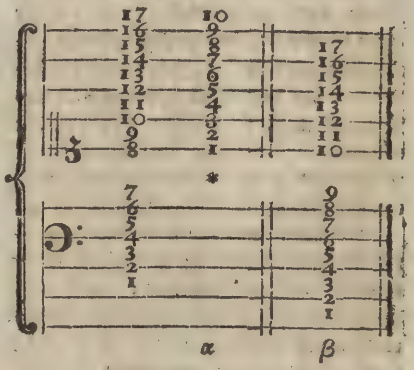
*) Die Größe eines Intervalls wird durch die Länge der beyden Santen ausgedrükt, welche die Töne angeben. Wenn man z. B. sagt, die große Secunde sey $\frac{8}{9}$, so will dieses so viel sagen, daß das Intervall zwischen zwey Tönen, davon der tiefere von einer Sayte angegeben wird, die 9 Fuß lang ist, die höhere von einer Sayte, die 8 Fuß lang ist, eine große Secunde sey. Dieses wird im Artikel Klang ausführlicher gezeiget.

**) S. Comma; Diesis; Enharmonisch; Limma.

lichsten zu merken, weil es eigentlich das höchste erlaubte Maaß der Abweichung von der völligen Reinigkeit ist.

Um dieses deutlich zu verstehen, hat man zu bemerken, daß bey dem Gesang C-D-E das Ohr zwischen der erstern Stufe C-D und der andern D-E, keinen merklichen Unterschied empfindet, sondern sie für gleich groß hält, obschon die erstere einen großen Ton $\frac{8}{9}$, und die andre einen kleinen Ton $\frac{9}{10}$ ausmacht, der, wie vorher angemerkt worden, um das Comma $\frac{80}{81}$ kleiner, als jener ist. Man hat auf der andern Seite gesehen, daß bey dem Sprung einer Octave C-c der letztere Ton vollkommen rein seyn müsse, und daß dem Ohr die geringste Erhöhung oder Vertiefung der Octaven empfindlich und beschwerlich sey. Daraus hat man geschlossen, daß die Octave nothwendig vollkommen rein seyn müsse, da hingegen die Secunde ohne Schaden um ein ganzes Comma höher oder tiefer seyn kann. Bey der Quinte, welche nächst der Octave die vollkommenste Consonanz ist, ist das Gehör weniger empfindlich, als bey der Octave, doch weit mehr, als bey der Terz. Aus diesen Beobachtungen hat man denn den Schluß gemacht, daß dissonirende Intervalle von ihrer Natur nichts verlieren, wenn sie um ein Comma ($\frac{80}{81}$) zu hoch oder zu tief sind; daß aber die consonirenden um kein Comma zu hoch oder zu tief seyn dürfen, ohne etwas von ihrer Natur zu verlieren. Da die kleine Terz zunächst an die Secunde gränzet, so kann sie zur Noth noch ein Comma über sich vertragen; die große Terz aber verträgt dieses weniger; für die Quarten und Quinten aber wäre der Mangel eines ganzen Comma schon zu beschwerlich. Diese Anmerkung muß man bey der Temperatur des Systems vor Augen haben, um nicht unbrauchbare Intervalle in das System einzuführen. Es ist unnöthig über die kleinern Intervalle, die keine würkliche Stufen in dem System ausmachen, weitläuftiger zu seyn.

Wichtiger ist die Betrachtung der Intervalle, die als würkliche Stufen in dem Gesang vorkommen. Diese haben ihre Namen von der Art, wie die Töne in Noten gesetzt werden, bekommen; und um diese Namen auf einmal zu fassen, darf man nur die Stufen des Notensystems von unten auf mit Zahlen bezeichnen, wie hier:



Man muß hier voraussetzen, daß allemal die Stufe, worauf die Note des Hampttones, aus welchem gespielt wird, stehet, mit 1 bezeichnet werde. Wenn das Stük aus C gespielt wird, so ist die Bezeichnung wie bey α; wird aus A gespielt, so ist sie wie bey β, u. s. f. Von da aus werden die andern Stufen der Reyhe nach mit den Zahlen, wie sie auf einander folgen, bezeichnet. Auf diese Weise bekommt der höhere Ton, in Absicht seines Abstandes von dem Grundtone, das ist, das Intervall, den lateinischen Namen der Zahl, womit die Stufe, darauf er steht, bezeichnet ist. Also ist D die Secunde, E die Terz, F die Quarte und so fort, von C. Eben dieses gilt auch, wenn man einen andern Ton, z. E. A, für den

den untersten annimmt, wie im zweyten Beyspiel zu sehen ist.

Daher sind ehedem so viel verschiedene Namen der Intervalle entstanden, als in dem System Stufen gewesen. Die Neuern haben diese Namen nicht alle behalten, sondern geben fast allezeit den Tönen, die das Intervall der Octave überschreiten, wieder die Namen, die sie haben würden, wenn die achte Stufe wieder mit 1, die neunte mit 2 u. s. f. bezeichnet wären, wie bey*. Was also nach der ersten Bezeichnung eine None, Decime, Undecime wäre, wird auf diese Art zur Secunde, Terz und Quarte. Diese hat man verdoppelte, oder auch bisweilen zusammengesetzte Intervalle genennt. Doch giebt es auch Fälle, wo die alten Namen: None, Decime u. s. f. müssen beybehalten werden. Um alle Verwirrung zu vermeiden, wird es nöthig seyn, daß wir zeigen, wo dieses geschehen müsse.

Zuvörderst muß man die verdoppelten Intervalle bey Verfertigung eines doppelten Contrapunkts, nach den alten Namen, None, Decime, Undecime u. s. f. benennen, weil sonst leicht eine Verwirrung entstehen könnte. Wenn man z. E. eine Stimme in die Duodecime versetzen will, so muß man sich folgende Vorstellung von der Veränderung der Intervalle vorzeichnen:

12. 11. 10. 9. 8. ꝛc.
1. 2. 3. 4. 5. ꝛc. *)

Zum Contrapunkt in der Quinte aber folgende:

5. 4. 3. 2. 1. 2. ꝛc.
1. 2. 3. 4. 5. 6. ꝛc.

Woraus zu sehen ist, daß im erstern Falle die Stimmen ganz anders kommen, als im andern.

Zweytens hat man auch beym Generalbaß in der Bezifferung bisweilen nöthig, die Intervalle nach alter Art zu bezeichnen. Wenn z. E. bey dem Orgelpunkt, der Accord der Septime mit der None so vorkommt, daß diese Dissonanzen, ehe sie aufgelöst werden, etliche Schritte heraufthun, und denn wieder auf ihre vorige Stelle zurücktreten und aufgelöst werden, in welchem Falle die Bezifferung nach der neuen Art Verwirrung machen würde. So wäre es ungereimt und unverständlich, wenn man anstatt dieser Bezifferung: $\substack{8\\6}\ \substack{9\\7}\ \substack{10\\8}\ \substack{11\\9}\ \substack{10\\8}\ \substack{9\\7}\ \substack{8\\6}$ diese brauchen wollte: $\substack{8\\6}\ \substack{2\\7}\ \substack{3\\8}\ \substack{2\\7}\ \substack{8\\6}$.

Drittens giebt es Fälle, wo die None, ihrer Natur und Behandlung nach, von der Secunde unterschieden ist, so daß man ihr ihren eigenen Namen der None nothwendig lassen muß. *)

Nach unserm heutigen System, kann eine und eben dieselbe Stufe ein höheres oder tieferes Intervall anzeigen; weil einige Stufen in der großen Tonart anders sind, als in der kleinen, und weil überdem der Ton auf einer Stufe durch ✕ oder b erhöhet oder erniedriget werden kann. Wenn die Note eines Tones auf derselbigen Stufe bleibet, sie sey ohne Bezeichnung, oder durch ✕ und b erhöhet oder erniedriget, so behält das Intervall denselbigen Namen, nur mit dem Zusatz groß, oder klein, vermindert, oder übermässig. Daher bekommt man mehrere Arten der Secunden, Terzen u. s. f. Außerdem aber hat beynahe jeder Grundton, sowol der größern als der kleinern Tonart, eine von allen andern unterschiedene Tonleiter, wie aus der Tabelle der Tonleiter zu sehen ist. **) Was wir von dem Gebrauch dieser Intervalle anzumerken haben, wird in den besondern Artikeln über dieselben angeführt. Damit man aber die Namen aller Intervalle, mit ihren genauen Verhältnissen, wie sie in dem von uns angenommenen System vorkommen, auf einmal übersehen könne, wird hier folgende Tabelle eingerükt:

Tabelle

*) S. Contrapunkt, I Th. S. 205.

*) S. None.

**) S. Tonleiter.

Tabelle der Intervalle.

1. Die übermäßige Prime.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{243}{256}$	C-*C. D-*D. G-*G.
oder	
$\frac{128}{135}$	♭E-E. F-*F. B-H.
($\frac{4096}{4347}$ †)	♭A-A.

2. Die kleine Secunde.

$\frac{15}{16}$	E-F. *F-G. H-c.
($\frac{483}{512}$)	A-B.
oder	
$\frac{2048}{2187}$	*C-D.
oder	
$\frac{128}{135}$	*D-E. F-♭G. *A-H.
($\frac{4096}{4347}$)	*G-A.
oder	
$\frac{243}{256}$	C-♭D. D-♭E. G-♭A.

3. Die grosse Secunde.

$\frac{8}{9}$	C-D. *C-*D. (♭D-♭E.) ††) ♭E-F. (*D-*E.) E-*F. F-G. ♭A-B. (*G-*A.) B-c.
($\frac{161}{180}$)	A-H.
$\frac{3645}{4096}$	*F-*G. (♭G-♭A.) H-*c.
oder	
$\frac{9}{10}$	D-E.
($\frac{144}{164}$)	G-A.

4. Die übermäßige Secunde.

$\frac{27}{32}$	C-*D. D-*E. F-*G. G-*A. B-*c.
($\frac{135}{161}$)	♭G-A.
oder	
$\frac{1024}{1215}$	♭E-*F. ♭A-H. ♭D-E.

†) Diese Einfassung der Zahlen bedeutet so viel, daß das Verhältniß, welches also eingefaßt ist, vom dem kurz vorhergehenden auch von dem feinesten Gehör nicht zu unterscheiden sey.

††) Diese Einfassung der Intervalle deutet an, daß das so eingefaßte Intervall eben dasselbe sey, als das nächstvorhergehende, und daß es, nachdem es die Tonart erfodert, auf die eine, oder die andere Weise geschrieben werde.

5. Die verminderte Terz.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{8}{9}$	*C-♭E. *D-F. E-♭G. *E-G. *G-A. *A-c. *H-d.
($\frac{161}{180}$)	A-♭c.
oder $\frac{3645}{4096}$	*F-♭A. H-♭d.

6. Die kleine Terz.

$\frac{5}{6}$	E-G. H-d.
($\frac{151}{192}$)	A-c.
oder $\frac{1024}{1215}$	♭E-♭G. (*D-*F.) *G-H. (♭A-♭c.) *C-E. (♭D-♭F.)
oder $\frac{27}{32}$	C-♭E. D-F. F-♭A. G-B. B-♭d.
($\frac{135}{161}$)	*F-A.

7. Die große Terz.

$\frac{4}{6}$	C-E. D-*F. G-H.
($\frac{128}{161}$)	F-A.
oder ($\frac{405}{512}$)	E-*G. *F-*A. (♭G-B.) H-*d.
($\frac{13041}{16384}$)	A-*c.
oder $\frac{64}{81}$	♭D-F. (*C-*E.) ♭E-G. ♭A-c. (*G-*H.) B-d.

8. Die verminderte Quarte.

$\frac{64}{81}$	*C-F. *D-G. *G-c. *A-d.
oder $\frac{405}{512}$	E-♭A. *F-B. H-♭e.
($\frac{13041}{16384}$)	A-♭d.

9. Die vollkommene Quarte.

$\frac{3}{4}$	C-F. D-G. ♭E-♭A. (*D-*G.) F-B. *F-H. G-c. *G-*c. (♭A-♭d.) B-♭e. (*A-*d.) H-e.
oder $\frac{8192}{10935}$	*C-*F. (♭D-♭G.)
oder $\frac{161}{216}$	A-d.
oder $\frac{120}{161}$	E-A.

10. Die übermäßige Quarte.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{32}{45}$	C - *F - H. B - e.
($\frac{1024}{1449}$	^{b}E - A.
oder	
$\frac{729}{1024}$	D - *G. G - *c.

11. Die falsche Quinte.

$\frac{32}{45}$	E - B. *F - c. H - f.
($\frac{1449}{2048}$	A - ^{b}e.
oder	
$\frac{512}{729}$	*C - G. *G - d.

12. Die vollkommene Quinte.

$\frac{2}{3}$	C - G. ^{b}D - ^{b}A. (*C - *G.) ^{b}E - B. (*D - *A.) E - H. F - c. G d. ^{b}A - ^{b}e. (*G - *d.) B - f. H - *f.
oder	
$\frac{10935}{16384}$	*F - *c. (^{b}G - ^{b}d.)
oder	
$\frac{108}{161}$	D - A.
oder	
$\frac{161}{240}$	A - e.

13. Die übermäßige Quinte.

$\frac{81}{128}$	C - *G. D - *A. F - *c. G - *d.
oder	
$\frac{256}{405}$	^{b}E - H. ^{b}A - e. B - *f.
$\frac{192}{242}$)	^{b}D - A.

14. Die kleine Sexte.

$\frac{5}{8}$	E - c. *F - d. H - g.
($\frac{161}{256}$)	A - F.
oder	
$\frac{405}{256}$	*D - H. (^{b}E - ^{b}c.) *G - e. B - ^{b}g (*A - *f.)
($\frac{8192}{13041}$)	*C - A.
oder	
$\frac{81}{128}$	C - ^{b}A. (*H - *g.) D - B. F - ^{b}d. (*E - *c.) G - ^{b}e.

15. Die große Sexte.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{3}{5}$	D-H. G-e.
$(\frac{96}{161})$	C-A.
oder	
$\frac{1215}{2048}$	*F-*d. (G-be.) H-*g. (bC-bA.) E-*c. (bF-bd.)
oder	
$\frac{16}{27}$	*C-*A. (bD-B.) bE-c. (*D-*H.) F-d. bA-f. (*G-*e.) B-g.
$\frac{161}{270}$	A-*f.

16. Die verminderte Septime.

$\frac{16}{27}$	*C-B. *D-c. *E-d. *G-f. *A-g.
$(\frac{161}{270})$	A-bg.
oder	
$\frac{1215}{2048}$	E-bd. *F-be. H-ba.

17. Die übermäßige Sexte.

$\frac{9}{16}$	C-*A. D-*H. bE-*c. F-*d. bG-e. B-*g.
$(\frac{90}{161})$	bC-A,
oder	
$\frac{2048}{3645}$	bD-H. bA-*f.

18. Die kleine Septime.

$\frac{9}{16}$	C-B. D-c. bE-bd. (*D-*c.) F-be. *F-e. G-f. B-ba. (*A-*g.
$(\frac{90}{161})$	H-a.
oder	
$\frac{2048}{3645}$	*C-H. *G-*f. (bA-bg.
oder	
$\frac{5}{9}$	E-d.
$(\frac{161}{288})$	A-g.

19. Die große Septime.

$\frac{8}{15}$	C-H. F-e. G-*f.
$(\frac{256}{483})$	B-a.
oder	
$\frac{2187}{4096}$	D-*c.
oder	
$\frac{135}{256}$	E-*d. bG-f. (*F-*e.) H-*a.
$(\frac{4347}{8192})$	A-*g.
oder	
$\frac{128}{243}$	bD-c. bE-d. bA-g.

20. Die

20. Die verminderte Octave.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt
$\frac{128}{243}$ oder	*C-c. *D-d. *G-g.
$\frac{135}{256}$ ($\frac{4347}{8192}$)	E-^{b}e. *F-f. H-b. A-^{b}a.

21. Die Octaven sind alle rein $\frac{1}{2}$. *)

Musica Theorica Ludov. Foliani, Mutinensis . . . in qua quam plures de harmonicis Intervallis non prius tentatae continentur speculationes, Ven. 1529. f. — Système général des Intervalles des sons, et son application à tous les Systèmes et à tous les instrumens de la Musique par Mr. Sauveur, in der hist. de l'Acad. Roy. des Sciences de France, An. 1701. — La Theorie des Sons applicable à la Musique, où l'on démontre dans une exacte précision les rapports et tous les Intervalles diatoniques et chromatiques de la Gamme, par Mr. Gallimard, Par. 1754. 8. — Arithmetique des Musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des Intervalles . . . . à Par. 1754. 8. — Auch gehört hieher das 1te Buch von des Rameau Traité de l'harmonie, Par. 1722. 4. u. a. m. — — Ein lateinischer Brief von C. Hensling in den Miscell. Berol. vom J. 1710. (in welchem er, unter andern, die Nahmen der Intervalle abgeändert haben will.) — Abhandlung von den kleinen musikalischen Intervallen und Geschlechten, von J. Ad. Scheibe 1739. 8. (bekannter Maßen nach dem Telemannschen System.) — Genealogia allegor. Intervallorum Octavae Diatono-Chromaticae, d. i. Geschlechtsregister der Intervallen der diatonisch-chromatischen Octav . . . . nach Anleitung der Klänge, so das große Waldhorn giebt . . . . von G. Andr. Sorge, Hof 1741. 8. — Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz, von Chrstn. Gottl. Schröter, im 4ten Th. des 3ten B. der Mitzlerschen Biblioth. S. 685. — Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System, ebend. S. 713. nebst Schröters Beurtheilung desselben. — Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentlichen Sitzes, und natürlichen Vorzuges in der Composition von Friedr. Wilhelm Riedt, Berl. 1753. 4. und eine Vertheidigung dieses Versuches, (gegen Scheibe) in dem 1ten B. S. 414. von Marpurgs historisch-kritischen Beyträgen. — Ferner handelt davon das 1te Kap. aus Daubens Generalbaß — Das 21te Kap. des 1ten B. von Fuxens Grad ad Parn. — Von ihrer Beschaffenheit oder Größe, ihrer Anzahl, und ihrer Eintheilung, Joh. Ad. Scheibe, in dem 1ten Th. s. Schrift, über die musikalische Composition, Leipz. 1773. 4. — und die Berechnungsart derselben, mit ihrer mannichfaltigen Anwendung auf die Beurtheilung und Erfindung der Temperatur ist ausführlich, im Zusammenhange und Ordnung in F. W. Marpurgs Versuch über die musikalische Temperatur, Bresl. 1776. 8. vorgetragen. — Auch gehört hierher noch das 5te Kap. aus Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, S. 291. der neuen Auflage. — S. übri-

*) Man hat in dieser Tabelle, um einige Brüche abzukürzen, den Ton A $\frac{26}{161}$ gesetzt, ob er gleich ganz genau $\frac{161}{270}$ ist. S. Temperatur.

S. übrigens die Art. **Monochord, Temperatur,** u. a. m.

Jonisch.

(Musik.)

Die jonische Tonart der Alten ist die, welche nach der heutigen Art C dur genennt wird. Man hat auch einen jonischen Klangfuß, der aus vier Tönen besteht, davon die zwey ersten kurz und die zwey andern lang, oder umgekehrt die zwey ersten lang und die zwey andern kurz sind, und also einen ungeraden Takt ausmachen.

Jonisch.

(Baukunst.)

Die Jonier, welche sich ehemals in Kleinasien niedergelassen hatten, haben die besondere Art der Säulenordnung *) erfunden, die noch itzt den Namen von ihnen hat. **Vitruvius** **) erzählt den Ursprung dieser Ordnung auf folgende Art. Die dreyzehn griechischen Colonien, die unter der allgemeinen Anführung des Jon, aus Griechenland ausgezogen waren und sich in Kleinasien niedergelassen hatten, baueten verschiedene Tempel, welche sie anfänglich nach dorischer Art aufführten, weil diese in ihrem ehemaligen Vaterlande gewöhnlich war. Als sie aber einige Zeit hernach den Tempel der Diana zu Ephesus zu bauen sich entschlossen hatten, sannen sie auf andre und zierlichere Verhältnisse, als die waren, die man an den dorischen Tempeln sah. Diese waren überhaupt nach den Verhältnissen der männlichen Gestalt eingerichtet, indem die Säule (ohne Fuß) mit dem Knauff, oder Capiteel, sechsmal höher, als die Dike an dem untersten Ende des Stammes war; auch hatten sowol die Säulen, als die übrigen Theile der Ordnung wenig zierliches. Um also etwas Schöneres zu machen, gaben die jonischen Baumeister den neuen Säulen nicht nur eine größere Höhe, indem sie dieselben (mit dem Fuß) achtmal höher machten, als der Stamm dik war, sondern auch noch überdem den Knauff, nach Anleitung des weiblichen Kopfsputzes, verzierten. Die Voluten, oder Schneken, an dem Knauff sollen nach Aehnlichkeit der, an beyden Schläfen damals üblichen Haarloken gemacht worden seyn; die an der Kehlleisten, dem Wulst und Stab des Knauffs angebrachten Verzierungen und Schnitzwerke aber, von den an der Stirne geflochtenen und mit Schmuk verzierten Haaren. Diese Ordnung hat hernach so viel Beyfall gefunden, daß verschiedene Baumeister die dorische für Tempel nicht mehr für schiklich gehalten haben.*)

*) S. Ordnung.

**) L. IV. c. 1.

In der That hat die jonische Ordnung bey ihrer Einfalt große Schönheit, und macht dem Geschmak der alten Jonier viel Ehre. Sie steht zwischen dem ernsthaften, etwas rohen Wesen der Dorischen und dem Reichthum der Corinthischen in der Mitte. Sie unterscheidet sich hauptsächlich durch ihre, über den ganzen Knauff herunterhangende Schneken, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, dessen Fries entweder ganz glatt, oder mit Fruchtschnüren und Laubwerk verziert ist. Unter dem Kranz werden insgemein Zahnschnitte angebracht. Ehedem wurden die Schneken an zwey Seiten des Knauffs nach Art aufgewikelter Rollen gemacht; daher die vordere und

*) Vitruv. L. IV. c. 3.

hintere Seite des Knauffs ganz anders aussahen, als die beyden andern, über welche die Rolle hergieng. Die Neuern aber haben diese Voluten meistentheils verlassen, und machen, wie schon einige Alten gethan, die Platte des Knauffs ausgeschweift;*) unter jeder der vier Eken dieser Platte lassen sie eine doppelte Schneke wie eine Haarloke hervortreten, und dadurch werden alle vier Seiten des Knauffs völlig gleich; die unten stehenden Figuren werden diesen Unterschied deutlicher machen. Die erste stellt den Theil einer jonischen Säule nach alter Art vor, wie sie von vorne zu aussieht, die zweyte eben dieselbe von der Seite, und die dritte, wie sie itzt gemacht wird. Nach dieser Art hat der jonische Knauff vier gleiche Seiten.

Winkelmann sagt,**) daß an den alten jonischen Capitälern die Voluten in gerader Horizontallinie stehen, und zuweilen nur an den Eksäulen, wie an dem Tempel des Erechtheus geschehen,†) herausgedrehet worden; daß man in der letztern Zeit des Alterthums angefangen habe, alle Voluten herauszudrehen, so wie insgemein in neuern Zeiten geschieht. Dieser berühmte Mann drükt sich hier etwas verworren aus; denn die gerade Horizontallinie sagt hier nichts. Vermuthlich hat er sagen wollen, daß die beyden Voluten, an der vordern oder hintern Seite des Capiteels in einer senkrechten Fläche gelegen haben. Dieses war eine natürliche Folge davon, daß das oberste Glied des Knauffs, das Vitruvius den Abacus, die Platte oder den Deckel des Knauffs nennt, ein eigentliches Vierek gewesen,*) da es nachher, wie itzt noch immer geschieht, an allen Seiten etwas einwärts gebogen und gegen die vier Eken ausgeschweift worden, welches auch eine Verdrehung der Voluten verursachet hat, wie in der dritten Figur zu sehen ist.

Der jonische Knauff der Alten war niedriger, als man ihn itzt macht, denn er hatte eigentlich keinen Hals und beynahe die Hälfte der Schneken hieng an dem Säulenstamm herunter. Gegenwärtig werden sie höher gemacht; aber auch schon in den spätern Gebäuden des Alterthums, wie in den Bädern des Diokletianus, sind sie höher, als Vitruvius angiebt. Der jonische Säulenfuß hat wenig von der einfachen gefälligen Schönheit dieser Ordnung. Die vierte Figur stellt einen solchen Fuß vor, wie ihn ein englischer Baumeister in den Ueberbleibseln des Tempels der Minerva Polias zu Priene in Jonien gefunden hat.**) Deßwegen findet man auch schon bey griechischen Ueberbleibseln vielfältig den nachher erfundenen, so genannten attischen Säulenfuß unter jonischen Säulen,†) welcher ungleich besser mit der edlen Einfalt dieser Säulenordnung übereinkommt, als der ursprüngliche jonische Fuß.

I.

*) So findet man sie schon in dem Tempel der Eintracht in Rom.

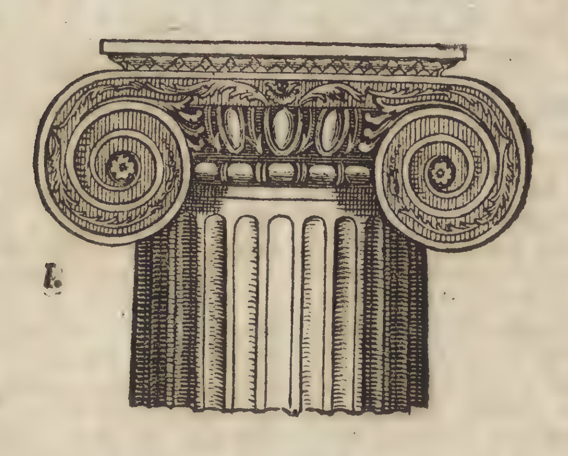
**) Anmerkung über die Baukunst der Alten. S. 31.

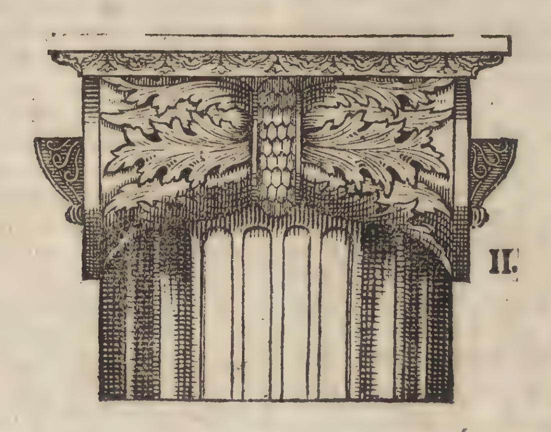
†) Auch an dem Tempel der Fortuna Virilis. S. Des-Godets.

*) S. die 5te Figur, die ein Fragment eines antiken jonischen Gebälkes vorstellt.

**) S. Jonian Antiquities publifhed with permiffion of Dilettanti, Lond. MDCCLXIX. Cap. II. Tab. II.

†) S. Attischer Säulenfuß.

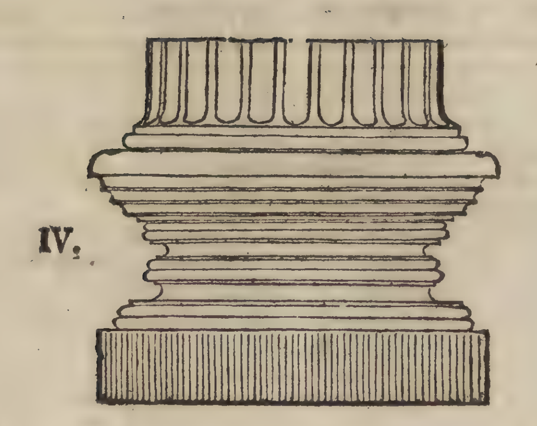

I.


II.

III.

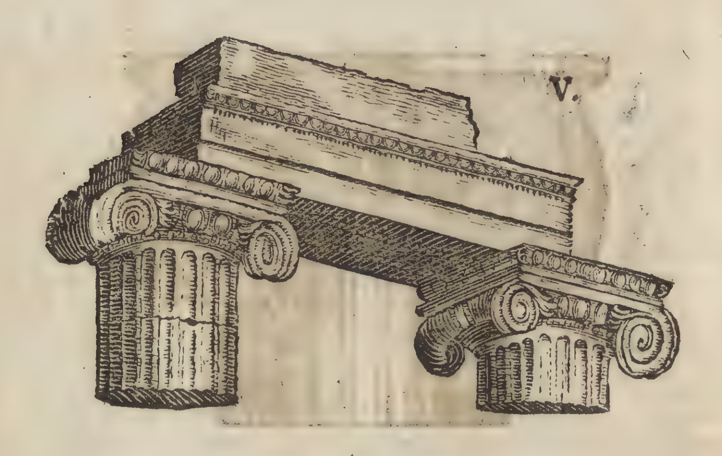


III.



IV.

V.



Von dieser Ordnung, und den mit einzeln Theilen derselben vorgenommenen Veränderungen, wird, unter andern, im Zusammenhange, in den Anweisungen zur bürgerlichen Baukunst, Leipz. 1784. 8. aus dem Ital. des Milizia, Th. 1. S. 79 gehandelt.

Verbesserungen und Zusätze:

Zu dem ersten Theile.

Academie. S. 12. b. Ein Verzeichniß der verschiedenen Mahleracademien findet sich, unter andern, in dem Studio der Zeichenkunst und Mahlerey, von Christn. Lud. Reinhold, Gött. 1773. 8.

Accent. S. 14. a. Eine für die Geschichte der griechischen Sprache und Poesie merkwürdige Dissertation sur les accens de la langue grecque, von dem Abt Arnaud, findet sich in dem 32ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 432. Quartausgabe.

Accord. S. 19. a. Z. 9. Statt Heinechem, lies Heinechen. — Z. 20. Statt 1735 l. 1753. — Zu den daselbst angeführten Schriften gehören noch: Observations sur les principes de l'Harmonie (des Rameau besonders) Par. 1763. 8. von J. A. Serre. Ferner: — Traité des Accords et de leur succession, par Mr. l'Abbé Roussier, Par. 1764. 8. — und Ebend. Harmonie pratique, ou Exemples pour le Traité des Accords, Par. 1776. 4. — Manuel harmonique ou Tableau des accords harmoniques, par Mr. (Jean) Dubreuil, P. 1768. 8. — Traité de la Musique, concernant les tons, les harmonies, les *accords* et le discours musical, par Mr. de Bemetzrieder, Par. 1776. 8. S. übrigens den Art. Harmonie, u. d. m.

Aeneis. S. 26. b. Z. 26. Statt Bloe, l. Blon. — Zu den daselbst angezeigten englischen Uebersetzungen kommen noch zwey hinzu, von Lauderdale, Lond. 1737. 12. 2 B. von Andrews, Lond. 1766. 8. — Zu den deutschen, die von Joh. Reg. Crauer, in holprichten und undeutschen Hexametern, Luzern 1783. 8. 2 B. von Joh. Fr. Herz, Dessau 1784. 8. von C. D. Jani, Halle 1785. 8. 1 Th. — Ferner die travestirte von Blumauer, Wien 1784-1785. 8. 2 Th. — Die S. 27. angeführte Comparaison d'Homère et de Virgile von Rapin, erschien, unter dem Titel, Disc. academique sur la comparaison entre Virgile et Homère . . . Par. 1667. 12. lat. Halm. 1684. 12. und eben so in dem Κριτικον Επιχειρημα des Jac. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. und 1707. 8. — Zu den guten Ausgaben gehören noch die Kehler, mit Baskervillischen Typen 1784. 8. und die durch Hrn. Brunk, Strasb. 1785. 8.

Aeschylus. S. 31. Von den Opfernden ist eine französische Uebersetzung Par. 1771. 8. erschienen; und eine neue, völlige Uebersetzung der sämtlichen gr. Dramatiker ist zu Paris angekündigt worden, zu welcher H. du Theil den Aeschylus liefern wird. — Zu den Schriften über den Aeschylus gehören noch: Commentatio de Aeschylo et ej. Tragoediis, Auct. Ioa. Gottfr. Hauptmann, Ger. 1741. 4. — ein Mem. sur les Tragiques Grecs, von Le Beau, im 35sten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4t. deutsch, in Schirachs Magazin. — ein Précis de reflex. de Mr. Burigny sur la Trag. d'Eschyle, intitulé les Perses, in dem 29ten B. der Hist. de l'Acad. des Inscript. 4. — Das S. 32 angeführte Werk des Meursius ist verm. im 10ten B. S. 393 des Gronovschen Thes. abgedruckt. — Unter den von Hrn. Grillo übersetzten Chören aus den gr. Trauersp. Halb. 1772. 8. sind auch Chöre aus dem Aeschylus. —

Aesopus. S. 33. a. die ersten Ausg. von Heusinger sind Eisen. 1741 und 1745. gr. und lat. die letzten, ebend. 1770 und 1775. griech. erschienen; b. die Tyrwhittische Dissertat.

sertat. de Babrio, hat Hr. Harles, Leipz. 1785. 8. abdrucken lassen. — S. 54. a. Die angeführte spanische Uebersetzung ist von Romero de Zepada, mit noch mehrern Fabeldichtern, Leon 1590. 8. — S. 54. b. Z. 22. Statt 1663 lies 1763. — Die Bentleische Dissert. upon Phalaris ist, Lond. 1777. 8. neu gedruckt worden. —

Aesthetik. Hierzu gehören noch: Oratio de Aesthetica Veter. scripsit. G. And. Wille, Alt. 1756. 4. — Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art, von Montesquieu, ursprünglich für die Encyclopedie bestimmt, in der Sammlung seiner sämtlichen Werke, Gen. 1759. 12. im 4ten B. S. 223. Deutsch, in seinen nachgelassenen Werken, Liegn. 1785. 8. S. 117. — Ein Aufsatz in dem Journal für Freunde der Religion und Litteratur auf das J. 1780 — Allgem. Aesthet. Grundsätze, mit Anwendung auf Dichtk. und Beredsamkeit, Bresl. 1781. 8. — Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, von Gotth. Sam. Steinbart, Erster Heft, Züll. 1785. 8. — Aesthetik, oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wiss. herausgegeben von Gdng, Salzb. 1785. 8.

Aezen, Aezkunst. S. 42 u. f. Zu den daselbst angeführten vorzüglichen Artisten, gehören, unter mehrern, auch noch Andr. Scacciati († 1771) bekannt wegen der Erfindung, die eigentlichen Farben der Originalstücke, in seinen Stichen auf das genaueste beyzubehalten) — Phil. Parizeau — Ferd. Kobel — S. 44. a. in der untersten Zeile, statt 1780. l. 1783. —

Allegorie. S. 58. a. Z. 9. statt an, l. on. — Z. 35. statt Epypt. l. Egyptiens. — Ebend Z. 42. statt Ackirs, l. Aikin's — b. Z. 12. statt Rosseau, l. Rousseau. — Zu den Werken über Allegorie gehört noch eine Dissertation von Sam. Musgrave: On the Grecian Mythologie, Lond. 1782. 8. — Zu den daselbst angeführten allegor. Gedichten gehören noch viele mehr, als, von **Englischen:** The Temple of death, von Sheffield, Herzog von Bukingham (im 1ten B. seiner W. Lond. 1753. 8. 2 Th. deutsch in den Beschäftigungen des Verstandes und Herzens, Berl. 1759. 8.) — The Jesuit, an allegor. Poem, with Air and Chorusses, by Mr. Mariot, L. 1774. 4. — The passions, personify'd, in familiar fables, Lond. 1774. 8. — Melampus: or the religious groves . . . in four books, by Ge. Ridley, Lond. 1781. — — Von **Französischen:** Le Temple de la Mort, in den Opuscules . . . de Mr. Tentry, Par. 1771. 8. — Erato, in den Reveries, Par. 1771. 8. — Von **Deutschen:** der Tempel der Dichtkunst, von Jac. Im. Pyra.

Allegorie in den zeichnenden Künsten. S. 72. a. Z. 28. statt 1486. l. 1480. — Die französ. Uebersetzung der Images . . . de Philostrate, ist, verb. und verm. durch Th. Embry, Par. 1629. f. ein zweytes Mahl gedruckt. — Z. 39. Das dort angeführte Werk des Boccaz besteht eigentlich aus zwey verschiedenen Büchern, welche zwar im Lat. gewöhnlich beysammen sind, aber doch verschiedene Titel haben, als: De Genealogia Deorum, Lib. XV. und De Montium, Sylvarum, Lacuum, Fluviorum, Stagnorum et Marium nominibus, Lib. Auch ist von Betussi nur das erste; und das zweyte von Nic. Liburnio, 4. ohne Druckort und Jahrsz. und Flor. 1598. 8. übersetzt worden. — Von dem Werke des Cartari hat Ant. du Verdier eine französ. Uebers. Lyon 1610. 8. mit Kupf. herausgegeben. — S. 72. b. Z. 1. statt Maynz, l. Frankfurt. — S. 10. statt 1539. l. 1593 — Die neueste Aufl. der Iconologia . . . di Ces. Ripa, verm. mit den Gerolifici morali del Padre Ricci, ist Per. 1764-1766. 4. 3 B. erschienen. — Die angeführte deutsche Uebersetzung ist von D. P. Pers; und eine nach dem vermehrten Original, durch J. G. Hertel, ist Augsb. (ohne J.) f. gedruckt worden; die neueste Ausg. ist Nürnb. 1732. 4. erschienen. — Uebrigens gehören zu den dort angeführten Schriften, unter mehrern, noch: Numismata viror. illustr. ex Barbadica Gente, Par. 1732. f.

wobey

wobey die Anweisungen zu Abbildungen allegorischer Wesen, mit wahrer Rücksicht auf die Kunst abgefaßt sind. — Romeyn de Hooghe Hieroglyphica, of Merkbelden der Oude Valkeren . . . door And. Henr. Westerhovius, Amst. 1735. f. deutsch mit Hrn. Siegm. Jac. Baumgartens Vorrede, Amst. 1744. 4. (Das Werk ist, wie die Gemählde seines Urhebers, die Frucht einer üppigen, überfüllten Einbildungskraft.) — Iconarii universalis Tentamen, s. rerum omnium imagines, in aere elegant. incisae, ac ordine litterarum dispositae, Rom. 1776. 4. 4 B. — Iconologie dessine et gravé par Mr. (Phil.) Parizeau, Par. 1777. f. — — Von der deutschen Ausg. der Winkelmannschen alten Denkmahle der Kunst, ist die 2te Lieferung 1782. f. 40 Bl. erschienen. —

Alten. S. 80. b. Z. 22. nach den Worten, „2 B. m. K.“ ist einzurücken, Ven. 1719. f. 3 B. Hag. Com. 1737. f. 3 B. — Z. 31. statt 12 B lies 31 B. (welche bis zu den Buchstaben O reichen.) — S. 81. b. Z. 30. statt 1697. l. 1692. — Z. 41. statt ihrer, l. seine. — Z. 42. statt befinden sie, l. befindet er. — S. 82. a. Z. 3. statt nehmen sie, l. nimmt er. — — Von den Ursachen des Vorzuges der Alten vor den Neuern in den schönen Wissenschaften; besonders in der Poesie und Beredsamkeit; eine Vorlesung von Christian Fürchteg. Gellert, im 5ten Th. S. 261. seiner sämtlichen Schriften (gehalten 1767) —

Amphitheater. S. 83. b. Z. 41. statt Colosseo, l. Colisseo. — S. 84. a. Z. 29. ist, nach dem Worte Pola, einzurücken, nell' anno 1750 dal Conte Gianiraldo Carlirubbi. — Z. 30. statt 8. l. 4. — Z. 37. Nach dem Worte, Arles, ist einzurücken (s. Description des Arènes, ou de l'Amphithéatre d'Arles, par Jos. Guis Arl. 1665. 4. und die Antiquités d'Arles, par Mr. Seguin, Arl. 1687. 4.) —

Anakreon. S. 86. b. Z. 29. statt erschienenen, l. erschienene. — Zwey neuere, gute Ausgaben durch Bodoni, Parma 1784. 8. und ebend. 1785. 4. mit einem Discorso über den Dichter, und die verschiedenen Ausgaben desselben. — Ueber die Aechtheit seiner Gedichte, und die deswegen geführten Streitigkeiten, s. die Vorrede zu der Fischerschen Ausg. vom J. 1776. vergl. mit der Pauwschen, Traj. ad. Rh. 1732. 4. und der Van. crit. des Dorville, Amstel. 1737. 8. —

Anatomie. S. 89. b. Z. 30. statt 1750. l. 1770. — Zu den, aus anatomischen Zeichnungen bestehenden Werken, gehöret noch; Cours complet d'Anatomie gravé en couleurs naturelles, par Mr. Arnaud Eloy Gautier d'Agoty, Par. 1772-1774. f. 4 Abtheilungen.

Ankündigung. S. 98. Von der dramatischen Ankündigung handelt noch Diderot, hinter seinem Hausvater S. 251 der 2ten Ausg. der deutschen Uebersetzung. — Von der epischen Batteux, im 2ten B. s. Einleit. S. 111. 4te Ausg. —

Anordnung. S. 118. b. Z. 11. statt Lant, l. Laet. — S. 121. a. Z. 41. nach περὶ ist τῶν einzuschieben. — S. 121. b. Z. 19. statt 156, l. 51 u. f. — Z. 42. statt Lib. V. l. Lib. VI. — Ebend. Z. 43. fehlt, nach dem Buchstaben S., 165. Werke B. 1. Lond. 1740. fol.

Ansetzung der Finger. S. 125. b. Die Ansetzung der Finger, bey dem Clavier, ist von den ältern Schriftstellern über die Musik, für nicht so wichtig wie jetzt, und zweifelsohne deswegen für nicht so wichtig angesehen worden (wie man noch aus des Prätorius Syntag. B. 2. S. 44 sehen kann) weil man weder so geschwinde spielte, noch in so schwere Tonarten sich vertiefte, oder so sehr auf gute Manieren sah, wie jetzt. Für den Liebhaber der Geschichte der Musik wird es also eine angenehme Beschäftigung seyn, zu vergleichen, was Mattheson in seiner Organistenprobe (§. 2. des

2ten Th.) und in seiner kleinen Generalbaßschule (S. 11. der ersten Aufl.) — Lambert, in s. Princ. de Claveſſin (Kap. 19.) — Mitzler, in den Anfangsgründen des Generalbasses. — C. A. Humanus (Hartong) in seiner Muſic. theor. pract. Nürnb. 1749. 4. (im 2ten Th.) — F. W. Marpurg (in seiner Kunst das Clavier zu spielen) — Wolf in s. Unterricht im Clavierspielen (im 7ten Abschn. 2te Aufl.) — u. a. m. davon geschrieben. — Joh. Nic. Tischer in seiner Sammlung anmuthiger Clavierfrüchte, Nürnb. hat die Fingerordnung über die Noten gesetzt. — Die „Grundregeln, wie man bey weniger Information sich selbst die Fundamente der Musik und des Claviers lehren kann," Koppenh. 1753. 4. enthalten auch eine Anweisung (S. 31 : 42) dazu, welche ich nur, der bessern Anweisung wegen, anführe, zu welchen sie in Marpurgs Crit. Beytr. (B. 1. St. 1. S. 47) den Anlaß gegeben haben. — Das von Hrn. Sulzer unten empfohlene Werk des Couperin ist von Bach, in seinem angeführten Werke §. 88. nicht eben als das bessere beurtheilt worden. — Wegen der übrigen Instrumente, s. den Art. **Instrumentalmusik.**

Antik. S. 134. a. Z. 41. nach 1615. f. ist einzuschieben, verb. und verm. durch Th. Embry, Par. 1629. f. — S. 134. b. Z. 1. statt gehörigen, l. drey vorletzten Bücher. — Z. 2. nach 8. 2 B. zuletzt im 3ten und 4ten B. seiner Werke, Lauſ. 1781. 8. mit sehr vielen Anmerkungen, wozu auch noch die Paſſages de Pline, im 5ten, und einige Auſſätze im 6ten B. derselben gehören. — Z. 3. ist hinzu zu setzen, von Gottfried Große, Frankf. 1781 : 1785. 8. 6 B. — Z. 10. statt die, l. Im. — S. 135. a. Z. 48 statt 2ter, l. 2. — S. 136. a. Z. 42. nach 1695 ist einzurücken, und 1697. — S. 137. a. Z. 28. statt 1624. l. 1627. — Z. 35. statt Cal. l. Col. — S. 137. b. Z. 1. statt 1692. l. 1694. — Zu den angeführten Werken über die alten **Münzen** sind noch hinzu zu setzen: Numiſmata aerea maximi moduli, e Muſeo Piſano, olim Corario, Ven. (ohne Jahrsz.) f. (Die Commentar. und Animadv. des Alb. Mazzolenus, überhaupt in drey B. bestehend, sind besonders gedruckt.) — Bruttia Numiſmatica, ſ. Bruttiae, hodiae Calabriae populorum numiſmata omnia . . . a Dom. Magnan . . . Rom. 1773. f. mit 124 Kupfern. — Lucania Numiſmatica, ſ. Leucaniae populor. numiſmata omnia . . . a P. Dom. Magnan . . . Rom. 1775. 4. mit Kupfern. — — S. 138. b. Z. 8. statt 1778. l. 1768. Zu den Werken, worin von der **Baukunst der Alten** Begriff gegeben werden, gehören noch: Veſtigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo . . . da Egid. Sadeler, Praga 1606. Querfol. 50 Bl. — Fragmenta Veſtigii veter. Rom. ex lapidibus Farneſianis . . . c. not. Pet. Bellorii, Rom. 1673 und 1682. mit neuen Anmerkungen von Amaduſi, 1766. f. 26 Bl. — Ioa. Ciampini vetera monumenta, in quibus . . . ſacrar. profanarumque aedium ſtructura . . . illuſtrantur, Rom. 1690 - 1699. f. 2 Th. m. K. ebend. 1743 : 1747. f. 3 B. — Reliquiae antiquae Urbis Romae, quarum ſingulas . . . perſcrutatus eſt, ad vivum delineavit, dimenſus eſt, deſcripſit atque inc. Bonav. de Overbeke, Amſt. 1708. f. 3 B. ebend. französ. 1709. f. 146 Bl. (diese beyden letztern Werke sind im Texte übrigens auch bey den Werken über die Bildhauerey zu finden.) — The anc. and royal Palace of Perſepolis in Perſia, deſtrojed by Alexander the Great . . . illuſtr. and deſcr. in XXI Copperplates, Lond. 1739. f. — Veter. Latii antiqua Veſtigia, Urbis Moenia, Pontes, Templa, Balnea etc. aen. tab. inciſa, Rom. 1751. m. K. — Iac. Phil. d' Orville Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis illuſtr. . . . Amſt. 1764. f. 2 Th. (in deren 2tem Theile auch noch 244 Sicil. Münzen abgebildet sich befinden.) — Veter. Latii antiquitat. ampliſſima collectio in qua . . . urbes,

urbes, villae, templa, balnea, pontes, piscinae . . . describuntur et plus quam CXL tab. aen. exhibentur . . . Rom. 1769. 1776 und 1780. f. 2 B. — Die Ruinen von Poestum sind, nachgestochen durch Alb. Heinr. Baumgärtner, Würzb. 1781. f. 30 Bl. erschienen. — Villa Pamphilia, ejusque Pallatium cum suis prospect. et ejusd. Villae absoluta descriptione, Rom. (ohne Jahrsz.) f. — Das S. 139 b. angeführte Werk des Fabretti ist, einzeln, Rom. 1680. 4. m. K. gedruckt worden. S. übrigens den Art. **Bauart.** — — Zu den eigentlichen Werken über die **Bildhauerey der Alten**: Manuscrit pour connoître les medailles et les *Statues anciennes*, fait par Nic. de Porcionaro, avec quatre des plus savans et fameux Antiquaires d'Italie, Nap. 1713. 4. — C. G. Heynii Commentat. duae super veter. ebore, eburneisque signis, im 1ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gött. deutsch im 15ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. und Erläuterungen in Ebend. antiquar. Aufs. 2, 149. — S. 139. a. nach 1765. f. ist 2 B. einzuschieben. — Ebend. Z. 9. ist descr. del Marchese P. Lucatelli wegzustreichen, und Z. 10. statt 1755. f. 3. lies 1782. f. 4 Bände. — Ebend. Z. 44. ist nach 1692. f. einzurücken, deutsch, Frankf. 1681. f. — S. 139. b. Z. 8. statt 1699. l. 1693. und deutsch durch Sandrart, Nürnb. 1692. f. 80 Bl. im 5ten Th. der neuen Ausgabe seiner Werke. — Ebend. Z. 26. nach Kupfert. ist einzurücken, 2te Lief. ebend. — Z. 36. statt contorini, l. contorni. — Und überhaupt hinzu zu setzen sind: Museum Veronense, h. e. Antiquar. Inscript. atque Anaglyphorum collectio, Ver. 1749. f. m. K. — Il Museo Pio — Clementino, descr. da Giamb. Visconti, Vol. I. Rom. 1782. f. mit 54 Kupfert. worauf Statuen abgebildet sind. — Galleria Giustiniana, gestochen von Cl. Melan, Rom. 1631. f. 2 Th. überhaupt 321 Bl. — Speculum Rom. magnificentiae, Ant. La Frerii formis, Rom. 1575. f. 118 Bl. — I. B. de Cavalleriis Antiquar. Statuar. Urbis Romae L. IV. R. 1585 - 1594. f. überhaupt 200 Bl. — Antiquar. Statuar. Urb. Rom. Icones . . . Rom. ex Typ. Gottfr. de Scaichis 1621. fol. 2 Th. — Ioa. de Sandrart Sculpturae vet. admiranda, s. Delineatio vera perfectiss. eminentiss. statuar. Nor. 1680. f. 46 Bl. — Ioh. Iust. Preissler Statuae ant. . . . del. ab Edm. Bouchardon, Nor. 1732. f. 50 Bl. — Statuae insigniores . . . a Ioa. Iust. Preisslero delineatae, aeri inc. a Ioa. M. Preissler, Nor. 1736. f. 21 Bl. — Sculptures antiques, grecq. et rom. Par. 1754. f. 62 Bl. — Elegantior. Statuae antiq. in variis Romanor. Palatiis asserv. c. Dom. Magnan, Rom. 1776. 4. m. K. — Raccolta d'antiche statue, busti, bassi relievi, ed altre sculture, restaurate da Bart. Cavaceppa, Rom. 1768. f. 60 Bl. — Auch finden sich Abbildungen und Beschreibungen von Kunstwerken dieser Art in den mancherley Beschreibungen von Rom, von welchen ich mich mit der letztern: La Ville de Rome, ou descript. de cette Ville, div. en IV Vol. et ornée 425 pl. Rom. 1778. f. 4 B. begnügen will. — Zu dem S. 138 angeführten Mus. Etrusc. gehören in Ansehung der Etruscischen Kunstwerke annoch: Monum. Etrusc. Artis ad gen. sua et temp. revocator. illustr. duo Spec. scrips. C. G. Heyne, in dem 4ten und 5ten B. der Nov. Com. Soc. Reg. Gött. und im 19ten und 20ten B. der N. Biblioth. der schönen Wissensch. — Th. Dempsteri de Etruria Regali, Lib. VII. Flor. 1723. f. 2 B. m. Kupf. und in Th. Dempsteri Libr. de Etruria reg. Paralipomena . . . Auct. I. B. Passeri, Luc. 1767. f. m. K. — Musei Guarnacci antiqua monum. Etrusca . . . ed. et illustr. a A. F. Gorio, Flor. 1744. f. m. K. — Marm. Pisaurensia not. ill. a Annib. Olivierio, Pis. 1738. f. m. K. — Raccolta delle statue antiche Greche e Romane nell' Antisala della Libreria di S. Marco . . . Ven. 1740-

1743. f. 2 B. m. K. — Marmora Taurinensia, dissert. et notis illustrata (von Ant. Rivautella, und J. P. Ricolvi) Aug. Taur. 1743-1747. 4. 2 B. m. K. — Zu den Werken, welche Beschreibungen und Abbildungen der, ausserhalb Italien, befindlichen Werke dieser Art liefern, gehören noch: Recherches curieuses d'Antiquités venues d'Italie, de la Grèce, d'Egypte . . . contenant plusieurs Bas-reliefs, Statues de marbre et de bronze, par Nic. Chevalier, Utrecht 1709. f. m. K. — Marmor. Oxoniensia . . . ed. Humphr. Prideaux, Oxon. 1676. f. m. K. cur. Mich. Maittaire, Lond. 1732. f. m. K. verm. Oxon. 1764. f. m. K. — Der zweyte Theil des Musei Franciani, (zu Wien) Lips. 1781. — Von den zu Potsdam befindlichen Antiken hat Math. Oesterreich eine Description und Explication, Berl. 1744. 8. drucken lassen, und diese hat D. J. G. Krünitz, deutsch, mit Anmerkungen und Erläuterungen, Berl. 1775. 8. herausgegeben. — Statues et Bustes antiques des mais. Royales (von Frankreich) par Claude Melan et André Felibien, Par. 1677. f. 60 Bl. — Rec. de Fig. Groupes, Thermes, Vases, Statues (alter und neuer) . . . de Versailles, gr. p. Sim. Thomassin, Par. 1694. 8. Amst. 1695 und 1728. 4. 228 Bl. — — Zu den **Denksäulen** und **Triumphbogen**: S. 139. b. Z. 42. statt Trojana, l. Trajana. — Ebend. Z. 48. statt Trojana, l. Trajana. — Piedestallo co i bassi rilievi e iscrizione della Colonna d'Antonio Pio . . . intagl. in aqua forte de Franc. Aquila, Rom. 1704. f. — Calcographia della Colonna Antonina, div. in CL tavole, ovvero la veduta, elevazione, lo spaccato, edi bassi rilievi di questo . . . monumento, Rom. 1779. 4. 3 B. — La Colonna di M. Aurelio ove è scolpita l' Istoria della guerra e vittoria Marcomannica, intagl. in aqua forte da P. S. Bartoli e spiegata da G. P. Bellori, Rom. fol. Auch finden sich in Sandrarts Werken die Abbildungen dieser, so wie der Trajanischen Säule. — Description de la Colonne historiée dressée à l' honneur de l' Empereur Theodose, dess. par Gentil Bellin, expl. par Cl. Frc. Menestrier, et grav. par Jerome Vallet, Par. 1702. f. — Degli Obelischi di Roma (deren 9 von einiger Bedeutung sind) di M. Mercari, Rom. 1589. 4. — Dell' Obelisco di Ces. Aug. Comment. di Ang. Mar. Bondini, R. 1750. f. m. K. — (Die besondern Abhandlungen über diese, und die vorhergehenden Denksäulen übergehe ich, weil sie mehr antiquarisch sind, als auf die Kunst der Werke gehen.) — Arcus Trajano dedicatus, Beneventi porta aurea dictus, sculpt. et mole omnium facile princeps, Rom. 1730. f. 9 Bl. — Arcus L. Septim. Severi Aug. anaglypha, c. explic. Suaresii, Rom. 1676. fol. — Trofei di Ottav. Augusto inalzati per la vittoria ad Actium e conquesta dell Egitto, dis. et inc. da Giamb. Piranesi, Rom. 1753. f. — In dem Nouv. Théatre de Piemont et de Savoye, Amst. 1725. f. findet sich eine Abbildung des dem K. August bey Susa errichteten Triumphbogens; und einzeln gab eine Beschreibung und Abbildung desselben, Paol. Ant. Massazza, Turin 1750. f. heraus. — — Zu den **Geräthen** der Alten: Musei Passerii Lucernae fictiles, Pis. 1739-1751. f. 3 B. m. K. — Osservationi sopra alcuni Frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure, trovati ne' Cimeteri di Roma, Fir. 1716. 4. m. K. — — Von dem S. 140. b. angeführten Recueil de peintures antiques . . . d'après les desseins de P. J. Bartoli ist, Par. 1784. ein neuer Abdruck, verm. mit 17 Bl. in 2 Bänden f. erschienen. — — Uebrigens, da ein großer Theil der alten Kunstwerke noch immer in Italien ist: so führen auch zur Bekanntschaft mit ihnen, die dahin gemachten Reisebeschreibungen, als Blainville's Travels, Lond. 1747. 4. 3 B. deutsch, Lemgo 1765. 4. 3 B. — J. G. Keyßler's Reisen, Han. 1751. 4. 2 B. —

Voyage

Voyage d'un François (de la Lande) en Italie, Par. 1769. 12. 8 B. Yverd. 1770. 8. 9 B. (das beste Werk dieser Art, aus welchem vorzüglich die historkritischen Nachrichten von Italien von J. J. Volkmann, Leipz. 1770. 8. 3 B. N. Aufl. 1777. 8. gezogen worden sind.) — Des Freyh. von Riedesel Reise durch Sicilien und Griechenland, Zür. 1771. 8. (vorzüglich wegen der Nachrichten, welche sie von dem Museo zu Catania liefert, als von welchem, meines Wissens, ungeachtet es einige vortrefliche Statuen enthält, keine ausführlichen Beschreibungen und Abbildungen da sind.) — — Auch hat Hr. Prange ein Magazin der Alterthümer, oder Abbildungen von den vornehmsten geschnittenen Steinen, Büsten, Statuen, Gruppen, erhabenen und vertieften Arbeiten, Gemählden, Vasen und Geräthschaften . . . Halle 1783 = 1784. f. 4 Hefte, geliefert, und zu Paris sind Chefs d'Oeuvres de l'Antiquités . . . tirés des principaux cabinets de l'Europe, gr. par Bern. Picart, Par. 1784. f. erschienen; die ersten Lieferungen enthalten aber nichts, als die bekannten geschnittenen Steine dieses Künstlers. — — Zu den Werken, welche von den Antiken, vorzüglich aber nur für den Litterator handeln, gehören noch: Miscellanea eruditae antiquitatis in quibus marmora, statuae, musiva, torevmata, gemmae, numismata . . . referuntur, et illustrantur, c. et st. Iac. Sponii, das erste Buch (oder Kapitel) derselben, Frankf. und Ven. 1679. f. sämtlich Lugd. Bat. 1685. f. m. K. und größtentheils eben dasselbe, französisch, unter dem Titel: Recherches curieuses d'Antiquités, contenant en plusieurs dissertat. sur des Medailles, Bas-reliefs, Statues, Mosaiques, et Inscript. ant. Lyon 1683. 4. m. K. — L'utilité des voyages, qui concerne la connoissance des medailles, Inscript. Statues, Dieux Lares, Peint. anc. les Bas-reliefs, pierres prec. et grav. etc. par Mr. Baudelot de Dairval, Par. 1692. 8. 2 B. Rouen 1727. 8. 2 B. — Io. Aug. Ernesti Archaeologia litteraria, Lips. 1768. 8. — Joh. Friedr. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke, vornehmlich des Alterthums . . . Leipz. 1776. 8. —

Arcadia. S. 142. a. Z. 4. statt 1783. l. 1763. — Ebend. statt Baretti, l. Bettinelli. — Z. 40. statt ihm, l. ihnen. — Z. 47. nach dem Wörtchen, „sich" ist, Nachrichten, einzuschalten. — Nachrichten von dieser Gesellschaft finden sich auch noch im 15 = 19ten der Neuen Crit. Briefe, S. 99. der Ausgabe von 1763, welche aus dem Crescimbeni gezogen sind. — Ihr neuestes Werk ist die Adunanza . . . in morte del Cav. Ant. R. Mengs, Rom. 1780. —

Archelaus. S. 142. b. Z. 29. statt Natur, l. Statue.

Archilochus. Ueber diesen Dichter finden sich im 10ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4 Ausg. zwey Abhandlungen von Sevin und Burette — und C. L. D. Huch hat einen Versuch über die Verdienste des Archilochus um die Satyre . . . Zerbst 1767. 8. geschrieben.

Argonautika. Zu den guten Ausgaben derselben gehört die Aldinische, Ven. 1521. 8. gr. mit den Schol. — Zu den Erläuterungsschriften darüber gehören: Iac. Tollii Comparatio Apollonii et Ovidii in I. Berkeli Differt. select. Lugd. B. 1707. 8. S. 387. — Ge. Arnaud Lect. graec. L. II. in quibus . . . Hesychii, Arati, Oppiani et Apollonii Rhodii scripta passim illustrantur et castigantur, Hag. Com. 1730. 8. — Dav. Ruhnken Epist. II. crit. in Callimachum et Apollonium Rhod. Lugd. Bat. 1751. 8. — Jortini Observat. in Apoll. Rh. cum (Jac. Ph. Dorville) castigationibus, in dem 2ten B. des 4ten Th. der Miscell. Observat. S. 192. — I. Fr. Facii epistola critica in aliquot Orphei et Apoll. Rhod. Argonaut. loca, Erl. 1772. 8. — Eine Italienische Uebersetzung dersel-

ben ist, Treviso 1679. 12. gedruckt. — Das Leben des Apoll., das ungefähr in das 3809. J. der Welt fällt, findet sich unter andern in Greg. Gyraldi hist. poet. S. 340. Bas. 1545. 8. — Litterarische Notizen sind bey dem Fabric. (Bibl. graec. B. 3. Kap. 21.) gesammelt. — — Ueber das ähnliche Gedicht des Val. Flaccus finden sich litterarische Notizen im 2ten B. S. 250. von Fabr. Bibl. lat. ex ed. Ern. und das Leben desselben, im 2ten B. S. 1 u. f. von Crusius Lebensbeschreibung römischer Dichter deutscher Ausgabe. —

Arie. S. 149. b. Ueber den Styl der Arie finden sich sehr gute Bemerkungen in des Planelli Werk, Dell' Opera in Musica, Nap. 1772. 8. S. 143 u. f. — La Poetique de la Musique par Mr. le Comte de la Cepede, Lyon 1784. 12. 2 B. ist nichts, als eine — schwülstige, rednerische — Anweisung zur Singecomposition.

Aristophanes. S. 150. b. Z. 33. statt Graviana, lies Gravina. — S. 151. a. Z. 45. statt Roselini, l. Bart. und Piet. Rositini. — S. 151. b. Z. 2. statt Caraelli, l. Carmeli. — Bey der neu angekündigten französischen Uebersetzung der griech. Dramatiker wird ein Ungenannter auch eine neue Uebersetzung des Aristophanes liefern. — S. 151. b. Z. 38. Die daselbst angeführten Schriften aus den Mem. de l'Acad. des Inscript. sind beyde von dem jüngern Le Beau, und im 30ten B. der Quartausgabe befindlich; das erste (S. 29) handelt von dem wahren Zwecke des Aristophanes bey seinen Rednerinnen; und das 2te (S. 51) sur le Plutus d'Aristophane, et sur les caractères assignés par les Grecs à la Comedie moyenne. — Ebend. Z. 43. fehlt nach „Arist." Berol. — Ebend. Z. 44. statt 1769. l. 1766. 8. — Zu den Erläuterungsschriften gehört noch: Io. Floderi Dissertat. explicans antiquitates Aristophaneas, Ups. 1768. 4. —

Aufschrift. S. 165. a. Z. 38. statt lat. Leipz. l. lat. von Casp. Cörber, Frankfurt. — S. 165. b. Z. 18. Die daselbst, von Christian Weise, angeführte Schrift ist, zuerst, Weißenfels 1678. 8. gedruckt worden. — S. 166. a. Z. 16. ist, nach 1707. f. einzurücken, 4 Th. — Z. 33. nach 1727. einzurücken — 34. f. 2 Th. — Z. 39. statt Nesselio, l. Hesselio. — Z. 42. fehlen die 1te und letzte Ausgabe der Marm. Oxon. Oxon. 1676 und 1764. f. — Z. 44. nach 1739 einzurücken — 1742. fol. 4 Bände. — S. 166. b. Z. 9. nach 1764 einzurücken, f. 2 Th. —

Auftritt. S. 168. b. Z. 37. statt oder, l. aber. —

Ausdruck (in der Sprache) S. 189. b. Z. 41. statt von, l. Venedig. — Von dem Unterschiede zwischen poetischem und prosaischem Ausdruck handelt Hr. Klopstock im Nordischen Zuschauer, in einem Aufsatze, welcher sich im 2ten Th. S. 36. der Samml. seiner kleinen Schriften, Leipz. 1771. 8. befindet; und von dem ädlen (edlen) Ausdruck Ebenderselbe in der 1ten Fortsetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Von dem Ausdruck im Drama, und vorzüglich im Trauerspiele, Lessing in seiner Dramaturgie, Th. 2. S. 49 (Leipz. Nachdruck) vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 10. S. 215. — Von dem Einflusse der offenen Vokalen in die Stärke und Lebhaftigkeit des poetischen Ausdrucks; eine Abhandlung aus dem Dänischen des Hrn. Carstens, im 4ten Band der N. Bibl. der schönen Wissensch. — Reflex. sur l'Elocution oratoire et sur le style en general, von d'Alembert, im 2ten B. S. 313. s. Mel. de litter. d'histoire et de philos. —

Ausdruck (in den zeichnenden Künsten) S. 194. a. Z. 14. nach fol. m. einzurücken, 45.

Ausdruck (in der Musik) S. 200 b. Zu den Werken darüber gehören noch: De l' expression en Musique, Par. 1775. 12. von dem Abt Morellet. — L' expression musicale, mise au rang des chimères, Par. 1779. 12. von H. Boye. — Traité sur la Musique, et sur les moyens d' en perfectionner l' expression, Par. 1779. 12. von Pileur d' Aplignn. —

Balkon. S. 214. b. In der vorletzten Zeile, statt Allgem. Bibl. der sch. Wissensch. l. Allgem. deutsche Bibliothek. —

Ballet. S. 218. b. Z. 32. nach dem Worte, Pantomimis, ist einzurücken, „Wolfenb. (1714) 8. und.“ — Ebend. Z. 35. nach Syntagma einzurücken, ex rec. Ant. Maderi, Patav. 1713. 4. und — Zu den Schriften über das Ballet gehören noch, in Ansehung des Ballettes bey den Alten: Abhandlung von den Pantomimen, historisch und kritisch ausgeführt, Hamb. 1749. 8. — In Ansehung des Ballettes der mittlern Zeiten: Remarques sur la conduite des Ballets, von Menestrier, so wie dessen Werk, des representations en Musique, anc. et modernes, Par. 1681. 8. — — Ueber das Ballet, besonders die Pantomimen der Alten, findet sich vieles gesammelt in des Quadrio Stor. e rag. d' ogni poesia, B. 3. Th. 2. S. 252 = 275. und in Ansehung des Ballets in Frankreich, unter andern, in Signorelli krit. Gesch. des Theaters, 2 Th. S. 151. der deutschen Uebersetzung. —

Bauart. S. 225. a. Z. 14. nach 1684. f. einzurücken, 72 Bl. — Z. 33. nach Rossi, einzurücken, Rom. 1702. f. 3 B. — Z. 37. statt I. l. P. — Z. 38. statt Antv. 1652. l. Antv. 1622. 1652. 1708. f. 139 Bl. — Z. 45. statt 1756. l. 1755. fol. 277 Bl. — S. 225. b. Z. 5. nach Rom. 1617. f. einzurücken, 1753. f. 150 Bl. — Zu den Werken über die Bauart der Italiener gehören noch: Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Opera di Bram. Lazzari, Mich. Ang. Buonarotti, Carlo Maderni, ed altri famosi Architetti, da Mr. Giovb. Costaguti, Rom. 1624 und 1684. f. 30 Bl. — L' Architettura di Giamb. Montano . . . Rom. 1636. f. Röm. Gebäude.) — Suite des profils de l' Eglise de S. Pierre, par Mr. Dumont, Par. 1765. f. 14 Bl. — Suite des principales parties de l' Eglise de St. Pierre, von ebend. Par. 1765. f. 64 Bl. — Fontane diverse, che si vedono in Roma, ed in altre Parte d' Italia publ. di Giov. B. Magni, Rom. 1618. f. — Raccolta delle principali Fontani dell' inclità Citta di Roma, publ. da Dom. Parasacchi, Rom. 1647. f. — Les plus beaux Edifices de Rome mod. dess. par Jean Barbault, Rom. 1763. f. — S. 225. b. Z. 29. ist nach, enthalten) — einzurücken, Architect. Ideen einzeler Artisten, als: — — Ueber die Bauart der Franzosen: Descript. histor. de l' Hôtel des Invalides, par Mr. l'Abbé Perán . . . dess. et gr. par Mr. Cochin, Par. 1756. f. 108 Bl. — S. 226. Z. 10. nach f. 3 B. einzurücken, 60 Bl. — — Der Bauart in Dännemark: Der dänische Vitruvius, enthaltend Grundrisse, Aufrisse und Durchschnitte der merkwürdigen Gebäude des Königreichs Dännemark . . . Kopp. 1746. f. 2 Th. (dän. deutsch und französisch.) —

Baukunst. S. 236. a. Z. 25. nach 1609. f. ist hinzu zu setzen, aber nur fünf Bücher, und zum Theil nach der unten angeführten holländischen Uebersetzung. — S. 236. b. Z. 20. statt 1720. 4. l. 1710. 4. 2 B. und setze hinzu: Ein Supplement dazu, von Le Blond (ohne Druckort und Jahrsz.) 4. m. K. — Ebend. Z. 43. die Idea dell' Architettura des Scamozzi, ist, von Sim. Bosboom in das Holländische, Amst. 1686. f. und in das Deutsche, zuerst Amst. 1665. f. unter dem Titel, Vinc. Sc. Grundregeln der Baukunst, übersetzt worden. — S. 237. a. Z. 16. statt avile, l. civile. — Ebend. Z. 30. nach 1720. f. einzurücken, 46. Bl. — S. 237. b. Z. 2. statt

statt 1748. 2 B. l. 1784-1785. 3 B. — S. 238. a. Z. 2. ist ein, als, wegzustreichen. — Ebend. Z. 16. statt du l. de. — Ebend. Z. 28. statt B. l. Th. und Par. 1698. f. — S. 239. a. Z. 17. statt Lant, l. Laet. — Ebend. Z. 20. Ist die Uebersetzung des Werkes von dem, durch seine Arbeiten in Berlin bekannten Holländer, oder Ostfriesländer, Sim. Bosboom, durch Versehen, unter die englischen Originalwerke über die Baukunst gekommen; allein es ist ursprünglich holländisch geschrieben; und auch in dieser Sprache, obgleich ohne Jahrszahl, gedruckt. — Zu der Anweisung zur Baukunst in französischer Sprache: Traité d'Architecture pratique . . . par J. F. Monroy, Par. 1785. 8. — Zu den Anweisungen zur Baukunst, in englischer Sprache, gehören noch: The City and Country Builder's and Workmanns Treasury of Designs . . . by Langley, Lond. 1740. 4. — Gothic Architecture . . . von ebend. Lond. 1747. 4. m. K. (Langley war nicht allein ein etwas schwerfälliger Architect; sondern wollte auch die gothische Architectur auf römische Verhältnisse zurücke führen, und brachte dadurch sonderbare, unförmliche Mitteldinger, seine neuen fünf Säulenordnungen heraus.) — Usefull Architecture for erecting Personage houses, Farmhouses . . . by W. Halfpenny, Lond. 1760. 8. mit 20 Kpfrn. (ist bereits die 3te Aufl.) — Designs and estimates of Farmhouses . . . by Dan. Garret, Lond. 1759. f. mit 9 Kpfrn. (ist die 2te Aufl.) — The Gentleman's and Farmer's Architect . . . . containing a great variety of usefull and genteel designs, being correct plans and elevations of Personage and Farmhouses, by Th. Lightoler, Lond. 1764. 4. mit 25 Kpfrn. — The Builder's Magazine . . . by a Society of Architects, Lond. 1774. 4. 2 B. mit Kpfrn. — — Zu den Anweisungen im holländischen Geschmack: Les Agrémens de la Campagne, ou remarques sur la Constructions des maisons de Campagne, Leyde 1750. 4. — — Von deutschen Schriftstellern: S. 240. a. Z. 16. statt De quinque ordin. archit. lies: De Stylometris (oder von dem Gebrauch der Baustäbe nach den fünf Säulenordnungen) Auct. Nic. Goldmann, Lugd. B. 1662. f. lat. u. deutsch. — Z. 33. statt Baukunst, l. Wohnungs-Baukunst. — Z. 38. statt Nürnb. 1704. f. l. Nürnb. (1704) f. 3 Th. — Ebend. Z. 39. statt Nürnb. 1706. f. 3 Th. l. Augsb. 1711-1716. f. 3 Th. incl. des Anhanges. — S. 240. b. Z. 23. statt J. B. Izzo Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunst, Wien 1773. 8. l. Elementa arctitect. civil. Auct. Io. Bapt. Izzo, Vind. 1760. 8. m. K. deutsch, ebend. 1773. 8. — — Der S. 240. a. angeführte auserlesene Goldmann von Sturm besteht aus 21 eigentlich einzeln gedruckten Schriften, welche ich, in so fern sie hierher gehören, also auch einzeln anzeigen zu müssen glaube, als: Kurze Vorstellung der ganzen Civilbaukunst, worinnen die vornehmsten Kunstwörter in 5 Sprachen angeführt, und die allgemeinsten und nöthigsten Regeln erklärt werden, Augsb. (   ) f. und 1745. f. — Anweisung alle Arten von bürgerlichen Wohnhäusern wohl anzugeben, Augsb. 1715. f. m. Kupf. Anweisung von Landwohnungen und Mayereyen, sonderlich vor die von Adel, Augsb. 1175. f. m. K. Vollständige Anweisung, alle Arten von regulären Prachtgebäuden zu erfinden, auszutheilen und auszuzieren, benebst einer gedoppelten Vorstellung der sechs Ordn. der Baukunst . . , Augsb. 1716. f. m. K. Anweisung, die Bogenstellungen, nach der Civilbaukunst, von Siegesbogen oder Ehrenpforten zu machen, Augsb. 1718. f. m. K. Anweisung, alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsb. 1718. f. m. K. Anweisung großer Herren Palläste schön und prächtig anzugeben; insonderheit auch von fürstlichen Lustgärten, ebend. 1718. f. m. K. Anweisung Regierungs-Land-Rath-Kaufhäuser und Börsen stark und zierlich anzugeben, ebend. 1718. f. m. K. Architectonische Reiseanmerkungen (durch einen großen Theil von Deutsch-

Deutschland und den Niederlanden bis Paris) ebend. 1719. f. — Vollständige Anweisung, Stadtthore, Brücken, Zeughäuser ... Casernen, Baraquen ... Proviantháuser behörig anzugeben ... und bey Gelegenheit die Austheilung des bäurischen Werkes, oder der Bossagen an den Bogenstellungen, wie auch der vielfachen Treppen deutlich angewiesen wird, Augsb. 1719. f. m. K. Die unentbehrliche Regel der Symmetrie ... ebend. 1720. f. m. K. Vollständige Anweisung einer Austheilung der Gebäude ... ebend. 1720 f. m. K. Vollständige Anweisung, allerhand öffentliche Zucht- und Liebesgebäude ... wohl anzugeben, ebend. 1720. f. mit Kupf. Vollständige Anweisung, Grabmahle ... wie auch Paradebetten und Castra doloris ... anzugeben, ebend. 1720. f. m. K. Anleitung, Schiffhäuser oder Arsenale ... gehörig anzugeben, ebend. 1721. f. m. K. — Ferner gehören noch hierher: Joh. Wilhelms Archit. civilis, Nürnb. 1705. 2 Th. f. m. K. — Joh. Christoph v. Naumanns Arch. pract. oder die wirkliche und tüchtige Baukunst sowohl bey Palatiis, als auch bürgerlichen Häusern, Bud. 1736. 4. — Gründliche Anweisung zur Civilbaukunst ... Frankf. und Leipz. 1752. 4. m. K. — Archit. civil. bestehend in unterschiedlichen Gebauen der besten und neuesten Art, nach dem französischen Gusto, inventirt durch J. J. Steinburger, 24 Bl. in Querfol. — Adliche Land- und Lusthäuser nach modernem Geschmack, von Nette. —

Begeisterung. Bey den Schriften darüber sind die einzeln Ausgaben des Platonischen Jo zu bemerken, als die von M. W. Müller, ad fid. cod. Ven. Hamb. (1782) 8. und von Frd. Ad. Wolf (mit dem Protag. und Theages) Nordh. 1782. 8. so wie die Abhandlung über dieses Gespräch aus dem 37ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. von dem Abt Arnaud. Ferner die englische Uebersetzung dieses Dialogen von Fl. Sydenham, Lond. 1759. 4. verb. 1768. 4. Ueber Begeisterung selbst findet sich im 1ten B. des deutschen Museums vom J. 1782. S. 387. noch ein Aufsatz. Ferner gehören dazu noch: De Enthusiasmo, Oratio von Dan. G. Morhof, bey Rostochs Lect. in Claud. de Raptu Proserp. publ. 1661. 8. und in seinen Dissertat. acad. et Epistol. Hamb. 1699. 4. S. 71-82. — Diatriba de Enthus. poet. auct. Henr. Muhlio, Kilon. 1696. 4. —

Begleitung. Der erste Abschnitt in der ersten Abtheilung von dem 2ten Theile der Kirnbergerschen Kunst des reinen Satzes handelt von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie.

Beredsamkeit. S. 273. b. Z. 46. statt der, lies das. Z. 47. sind die Worte: 2te Art des, wegzustreichen, weil das ganze dritte Buch, oder der 2te Band, von der Materie handelt, und, zum Theil, eigentliche Anweisung zur Beredsamkeit ist. — S. 275. a. Z. 23. statt 4tes, l. 4 Stück. — — Zu den Schriften, welche von der Beredsamkeit überhaupt, oder von einzeln Gattungen derselben handeln, gehören, unter mehrern, noch: De Eloquentia, Dial. M. A. Majoragius, in s. Oration. S. 732. Col. Agrip. 1619. 8. — De Eloquentia Medici, scripf. Ioh. Chr. Brecht, Argent. 1778. 8. — Eloquentiae civilis Idea, auct. Io. Iac. Haak, Ien. 1688. 4. — Eloquentia, sub exemplo veter. Germanor. descripta, auct. Io. Hier. Wiegleb. Ien. 1690. 4. — De Eloquentia ... script. Sam. Batter, Basil. 1696. 4. — De eo, quod in Eloquentia divinum est, auct. Mich. Schreiber, Regiom. 1696. 4. — De ... Eloq. cum Iurisprud. nexu, auct. Casp. Coerber, Helmst. 1696. 4. — De usu ac necessitate Eloquent. von ebend. Ebend. 1698. 4. — De iis, quae requiruntur ad Eloquent. auct. Arr. Kahl, Lipf. 1699. 4. — De Eloquentia Politici, scripf. Ioa. Heinr. Boecler, in seiner Dissert. acad. Argent. 1701. 4. — De Eloquentia, auct. Andr.

Andr. Iul. Dornmeyer, Hal. 1703. 4. — Eloquentiae sacrae Idea, auct. Iust. Christoph. Boehmer, Helmst. 1708. 4. — De usu et necessitat. Eloquent. in rebus sac. tractandis, scrips. Alex. Burgos, Rom. 1710. 4. — De Eloquent. civili, auct. Erh. Reusch, Helmst. 1727. 4. — De Eloquentia heroica, scrips. Io. Matth. Kaeuflin, Kil. 1731. 4. — De Eloquent. medici, auct. Chr. Aug. Heumann, Gött. 1731. 4. — Differtat. de genere Eloquentiae, scrips. Iac. Chr. Hecker, Gött. 1748. 4. — Oratio de poetic. dictionis ab oratoria discrimine, auct. Ioa. Frid. Schoepperlin, Ien. 1753. 4. — Paullini Cheluccii a S. Iosepho Oratio de usu et necessitate eloquentiae in in foro et hodiernis judiciis; de eloquentia cum ceteris discipl. conjungenda, und de studio poetar. ad eloquent. necess. in seiner Orat. S. 60. 107 und 124. Ulm 1756. 8. — De populari dicendi genere, Progr. Chr. Ad. Klotzii, Gött. 1762. 4. — — In des Bettinelli Saggio sull' Eloquenza (Opere T. VIII) handelt das 1te und 2te Kap. (S. 7.) Dell' Eloquenza in generale, und dell' Eloquenza in particulare. — — Observations sur l'Eloquence des Bienseances, von Rene Rapin, im 2ten Bande seiner Werke, S. 483. à la Haye 1725. 12. — Reflex. sur l'Eloquence en général, et sur celle de la chaire en particulier, von dem Abt Trublet, vor den Panegyr. Par. 1755. 12. und einzeln, ebend. 1762. 12. — In dem 1ten Buche der Principes pour la lecture des Orateurs wird Beredsamkeit überhaupt und ihre verschiedene Gattungen und Arten untersucht. — In Condillacs Unterricht aller Wissenschaften, Th. 2. handelt das 4te Kap. des 4ten Buches S. 476. deutscher Uebers. von der Beredsamkeit. — — Wie weit der Nutzen der Regeln der Beredsamkeit und Poesie sich erstrecke; eine Rede von C. F. Gellert, im 5ten Th. S. 153. f. sämtl. Schriften. — — Zu der Geschichte u. s. w. der Beredsamkeit der Alten: De Veterum Eloquentia, auct. Erh. Reusch, Helmst. 1723. 4. — Der **Italiener** (vorzüglich ihrer geistlichen Beredsamkeit): der Appendice II. bey dem Saggio sull' Eloquenza des Bettinelli, Op. B. 8. S. 153.

Beschluß. Davon wird, unter mehrern, in dem 4ten Buche der Principes pour la lecture des Orateurs, und in der 32ten Vorlesung des Blair, on Rhet. and belles lettres, Bd. 2. S. 188 u. f. gehandelt.

Beweis, Beweisarten, Beweisgründe. De differentia argumentor. rhethor. a logicis, scrips. Paul. Doering, Viteb. 1713. 4. — Von der Form, Wahl, Verbindung und Ordnung der Beweise handelt das 4te Buch der Princ. pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. — Von dem Vortrage und der Führung der Beweise, der Ramlersche Batteux, 4ter Band S. 56. — Priestley in der 7ten und 8ten seiner Vorlesungen über Redekunst und Kritik, S. 42. d. U. — Lawson, in der 21ten seiner Vorlesungen über Beredsamkeit Th. 2. S. 206 deutscher Uebersetzung. —

Bezifferung. Eine Anweisung dazu findet sich auch in Heinechens Anweisung zum Generalbaß. —

Bildhauerkunst. Il Disegno del (Ant. Frc.) Doni, dove si tratta della scoltura e pittura, de' colori, de' getti, dei modogli, con molte cose appertinenti, Ven. 1549. 8. — In den Discorsi des Vinc. Scamozzi sopra le Antichita di Roma, Ven. 1582. f. mit 40 Kpf. wird von den verschiedenen Arten des Marmors zu Statuen gehandelt. — Philosophie der Bildhauer . . . von Ernst Lud. Dan. Huch, Brandenb. 1775. 8. (Das Wort Philosophie müsse indessen hier keinen verleiten, wahre Philosophie der **Bildhauerkunst zu suchen.**) — Prodigia

digia artis nobilissimae statuariae, von Joach. Gilos, Nürnb. 1703. 4. — Description de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un seul jet la statue equestre de Louis XIV en 1699. Par. 1743. f. von Germ. Boffrand. — Description des travaux, qui ont précédé, accompagnés et suivis la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de L. XV. Par. 1768. f. — Nach Falconet, und über Falconet — und dritte Wallfart nach Erwinns Grabe, zwey Aufsätze von Göthe, bey der Uebersetzung von Mercier's Versuch über die Schauspielkunst, Leipz. 1776. 8. — S. 312. a. Z. 8. ist nach 1669. 4. einzurücken, und 1676. 12. 1690. 4. —

Cadenz. El I Libro, nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze, ed altre sorte de punti, da Diego Ortiz, Toletano, Rom. 1533. 4.

Camin. La Mecanique du Feu, ou Traité de nouv. cheminées, par Mr. G. Amst. 1714. 8. m. K. — Caminologie, ou Traité des Cheminées, Dijon 1750. 8. m. Kupf. Nouv. Constructions de Cheminées; par Mr. Genneté, Par. 1759. 8. — Auch ist über des Rauchvertreiben bey Caminen eine Abhandlung in dem 1ten Theil der Schriften der Leipz. ökonomischen Societät befindlich. — — Wegen der Verzierungen, s. den Art. Verzierung.

Cantate. Zu den franz. Cantatendichtern gehört noch La Motte Houdard, in dessen Werken (B. 8. Par. 1754. 12. S. 9. sich Cantates tirées de l'Ecriture sainte finden; und Bachelier gab einen Rec. de Cantates, contenant celles qui se chantent dans les concerts, Par. 1724. 12. heraus. — Die erste Musik zu eigentlichen Cantaten soll die Venezianerinn, Barb. Strozzi, gesetzt haben; wenigstens ist eine Sammlung Cantate, Arie e Duetti, Ven. 1653. 4. von ihr da. Der bekannte Jac. Carissimi setzte deren zuerst geistlichen Innhaltes. S. Essai sur la Mus. anc. et mod. B. 4. S. 460 und 461.

Capelle. S. 336. b. Einige der vornehmsten Pflichten des Capellmeisters, oder Musikdirectors, von Lud. Carl Junker, Winterthur 1782. 12. —

Carricatur. Ann. Carraccio († 1609. Figure diverse al numero d' 80. dis. da Ann. Carraccio, ed intagl. da Sim. Giulino, Par. Roma 1646. f.

Chor. Die Abhandlung des Batry findet sich deutsch in dem 10ten St. S. 85. der Zürcher vermischten Schriften.

Choral. Hierzu gehören noch: Il Cantore Ecclesiastico, del Pad. Gios. Frezza, Pad. 1698. 4. — La science et la pratique du plein Chant . . . par un Relig. Bened. de la Congrégation de St. Maur. (Jumilhac) Par. 1673. 4. (ein überhaupt, und zu der Geschichte der Musik besonders, gutes Buch.) — Methodes faciles pour apprendre . . . les vrais principes du plein Chant, et de la Musique, par Frcs. Lancelot, Par. 1685. 8. — Le Maître des Novices dans l'art de chanter, ou règles générales pour le plein chant, par Mr. Remi Carré, Par. 1744. 4. — Methodes pour apprendre les règles du plein chant, et de la Psalmodie, par Mr. la Feillée, Par. 1748. 4. — Münsters vollkommener Unterricht, die edle Choralmusik aus dem Fundament zu erlernen. 4. — Murschhäusers fundamentalische Handleitung vor die Figural- und Choralmusik, München 1707. f. — — Von den Büchern, worin Melodieen zu unsern Gesängen enthalten sind, glaube ich wenigstens einige anführen zu müssen: Joh. Walther (Sängermeister, wie er sich nennt) ließ, Wittenb. 1524. das erste Lutherische deutsche Gesangbuch, aus 8 deutschen, und 37 lateinischen Kirchengesängen bestehend, mit vier Stimmen drucken. In der 2ten Aufl. vom J. 1544. befin-

befinden sich bereits 53 deutsche Lieder, deren vor dem Jahre 1524 gar nicht gesungen worden. (S. Klugens Historie des Nordhausischen Gesangbuches, Kap. 1. S. 7) — Böhmisches Choralbuch, 1566, und verm. 1606 gedruckt. — Ioa. Knefels Cantus choralis, musicis numeris 5 Voc. inclusus, Norimb. 1575. — Psalmodia choralis, von Barth. Gesius, 1600. 8. — Vierstimmige Choralgesänge von Sethus Calvisius 1612. 8. (ist die 4te Aufl.) — Geo. Quittschreibers Kirchengesänge, Psalmen Davids, und geistliche Lieder D. M. Luthers . . . mit 4 Stimmen, Jena 1608. 4. — Vier- und fünfstimmige Chorallieder, von Melch. Vulpius, Jena 1609. 4. — Musikalisch figurirte Melodien der Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder, Strasburg 1634. 12. vierstimmig. — Laur. Erhardi harmonisches Choral- und Figural-Gesangbuch, 1659. — Joh. Crügers (Musikdirectors zu Berlin) († 1662. Praxis pietatis melicae, ist sehr oft, immer abgeändert, oder verbessert und vermehrt, zu Berlin 1703. das 30te Mahl gedruckt worden. — Neu bezogenes Harfen- und Psalterspiel . . . von Joh. G. Chrstn. Störl, Stuttgart 1711 und 1721. 4. — Choralbuch von Georg Brenner, Hamb. 1715. 4. (enthält 153 Melodien, und ist mit doppelten Bässen und 2 Disk. versehen.) — Chrisin. Fried. Wittens Cantional, oder Psalmodia sacra, Gotha 1715. 4. — Dan. Metters Musikalische Kirch- und Hausergötzlichkeiten . . . Leipz. 1716. (der Melodieen sind 69) — Chrstph. Graupners Choralbuch, 1728. — Telemanns fast allgemeines evangelisches musikalisches Liederbuch, Hamb. 1730. vierstimmig, und der Melodieen über 500. — Corn. Heinr. Dretzels musikalische Harmonie des Evangelischen Zions . . . Nürnb. 1731. 4. (In einem dabey befindlichen Anhange wird vom Ursprunge, Alterthum, und sonderbaren Merkwürdigkeiten des Chorals gehandelt) — Joh. Mich. Müllers neu aufgesetztes, vollständiges Psalm- und Choralbuch . . . Frankf. am M. 1735. 4. (2te Aufl.) — Hallische Melodien, 12. 2 Th. (Unter der Aufschrift: Anastasius Freylinghausens Gesangbuch ist es neu, 1741. 8. gedruckt worden.) — Joh. Balth. Königs . . . harmonischer Liederschatz, Frankf. am M. längl. 4. — P. Meinrad Spieß Choralbuch, Augsb. 1745. 4. — Joh. Balth. Reinmann Choralbuch 1747. — Joh. Dan. Müllers Hessen-Hanauisches Choralbuch, Frankf. 1754. — — S. 355. b. Z. 40. statt Chorăle, lies ausgeführte Chorăle. — Ebend. Z. 41 und 42 sind auf folgende Art zu berichtigen: Sim. Scheidt (1624) Andr. Armsdorf († 1699) Nic. Ad. Strunk († 1700) Joh. Pachelbek († 1706) Joh. Sam. Bayer (Musikalischer Vorrath in 3 Th. 1716-1719. längl. 4.) Joh. Conr. Rosenbusch (1720) Friedr. Wilh. Zachau († 1721) Joh. Ad. Reinke († 1722) Joh. Heinsons (1726) Hoh. Heinr. Buttstädt († 1727) Mich. Heinr. Arnold († 1738) Joh. Gottfr. Walther († 1748) Georg Phil. Telemann — Joh. Seb. Bach († 1750. Vierstimmige Choralgesänge, Berlin, besser 2te Aufl. Leipz. 1784. 4. 1ter Th.) Georg Böhm, Dietr. Buxtehude, Georg Friedr. Kaufmann, Joh. Tob. Krebs, Joh. Mich. Müller, u. a. m. — Vom Choral und den Melodien überhaupt; von der besten Art, einen Choral zu spielen; von dem Vorspiel auf einen Choral, handelt das 15te Kap. (S. 793. Ausg. von 1783) von Jac. Adlungs Anweisung zur musikal. Gelahrtheit; — und zur Geschichte des Choralgesanges gehört: De Cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, auct. Mart. Gerberto, Typ. S. Blas. 1774. 4. 2 B. —

Colorit. Z. 35 nach 1549. 8. ist hinzu zu setzen, Frankf. am M. 1562. 8. — Von dem Colorit handeln noch Dupuy du Grez, in der 3ten Dissert. seines Traité sur la peint. Toul. 1699. 4. S. 177 u. f. — Coypel, in s. Disc. de peint. et sculpt. Par. 1721. 4. S. 87 u. f.

Comödie.

Comödie. S. 382. b. Z. 13. Die daselbst angeführte Abhandlung fällt gänzlich weg; sie ist mit der folgenden Eins. — S. 383. b. Z. 8. statt larmogant, l. larmoyant. — S. 386. a. Z. 12. u. f. Die daselbst angegebenen Sammlungen spanischer Stücke (welche aber, ob sie gleich das Wort Comödie auf dem Titel führen, denn doch auch eigentliche Tragödien, allein immer unter der Aufschrift, Comödie, enthalten) sind dort nach Angabe anderer Schriftsteller, aber wie der Augenschein jetzt mich lehrt, nicht richtig angeführt. Die Comedias de los mejores Ingenios de España, bestehen aus 51 Quartbänden, Mad. 1651-1690. — Eine andere Sammlung führt den Titel: Comedias nuevas, wovon ich 12 B. kenne, die Mad. 1649-1660. gedruckt worden sind; eine dritte Primavera numerosa de muchas Armonias luzientes, die bis zu 46 B. 4. angewachsen, und deren letzterer 1679 erschienen ist. Eine vierte hat den Titel, Teatro poetico, und davon sind mir 8 Quartbände bekannt. Hierzu kommen noch die von Hrn. Diez in seinem Velasz. S. 358 angeführten Comedias de diferentes autores, Val. 1635. 4. 9 B. so wie eine andere, zu Sevilla gemachte Sammlung, deren Lessing in der Dramaturgie gedenkt. Die einzeln Bände dieser Sammlungen sind übrigens immer von verschiedenen Buchhändlern geliefert, und hin und wieder ein und dasselbe Stück in verschiedene Sammlungen aufgenommen worden. Uebrigens s. den 5ten Abschn. S. 296 u. f. des Velazq. — S. 387. a. Früher, als das dort angeführte erste engl. Originalstück, war schon in England, so wie in Italien, ein regelmäßiges, aber aus dem Plautus übersetztes Lustspiel im J. 1520 aufgeführt worden. (S. Warton's hist. of Engl. poet. 2. 363.) Einer der ersten, welcher die Mysterien von der englischen Bühne trieb, war der bekannte John Heywood, dessen Stücke vor dem Jahre 1534 erschienen, aber in einer pöbelhaften Sprache abgefaßt, ohne Verwicklung und Charaktere sind, und aus den niedrigsten Vorfällen bestehen. Eines derselben, The four P's (Palmer, Pardoner, Poticary und Pediar) steht im 1ten B. der Select. Coll. of old Plays, S. 42 u. f. 2te Ausg. wo sich auch ein Verzeichniß seiner übrigen Stücke findet. Er ist indessen immer der erste englische Originalkomische Dichter; denn das in dem angeführten Werke S. 44. N. 1. genannte im J. 1529 gedruckte Stück des Palsgrave, Acolastus, ist nichts als eine Uebersetzung eines lat. Stückes von Wilh. Fullonius, oder Gnapheus, wie er sich zu nennen beliebte. — S. 387. a. Z. 37. der daselbst angeführte Versuch über den Fallstaff steht auch in der Olla Potrida, im 2ten Viertelj. von 1779. S. 806. —

Concert. Ueber die beste Einrichtung der öffentlichen Concerte . . . von Jac. Mic. Forkel, Gött. 1779. 4. — In Thom. Robertsons Inquiry into the fine arts, Lond. 1784. 4. findet sich (S. 428) die Nachricht, daß in England das erste ordentliche Concert erstlich im J. 1678 eingeführt, und von einem Hrn. Britton veranstaltet worden sey. —

Consonanz. De Consonantiis, seu pro Diatasseron, lib. II. auct. And. Papio, Gand. Antv. 1581. 4. — Von den verschiedenen Meynungen der Tonlehrer über vollkommene und unvollkommene Consonanzen, über die Zahl derselben, u. d. m. giebt Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit §. 404. S. 931 n. A. Nachricht. — Von der Ursache ihres Gefallens oder Mißfallens, handelt, unter andern, Euler, in der Vorrede s. Tentam. nov. Theoriae Music. Pet. 1739. 4. und in den ersten §§. des 2ten Kap. Der gute Kircher (Musurgia, Lib. X.) findet sie in dem Verhältniß der Glieder des menschlichen Körpers. —

Contra-

Contrapunkt. S. 398. a. Z. 19. nach Buononcini, ist einzurücken, Bolog. 1673. 8. und 1688. 4. — Ebend. nach deutsch, ist einzurücken, 2ter Theil. — Regole del contrapunto e composizione brevemente raccolte de' diversi autori . . . per i Scolari principanti, di Val. Bona, Mil. 1595. — Sommario del Contrapunto, dell P. Franc. Mar. Angeli 1691. — Regole del Contrapunto . . . da Belardo Nanino — Arte pratica del Contrapunto, dell P. Paolucci. — Traité de Contrepoint simple, ou Chant sur livre, par Mr. L. J. Marchand, Par. 1739. 4. — Von dem einfachen Contrapunkt in zwo oder mehr Stimmen; von dem verzierten, oder bunten, einfachen Contrapunkt, handelt der 10te und 11te Abschn. des 1ten Th. der Kirnbergerschen Kunst des reinen Satzes; und von dem doppelten Contrapunkt in der Octave und Decime, vom Contrapunkt der Duodez und der Quinte, der 5te Abschn. der 2ten Abtheilung des 2ten Theiles eben dieses Werkes. — S. auch Marpurgs Werk von der Fuge. —

Corinthische Ordnung. Von ihr handelt, unter andern, besonders der 10te Abschnitt des 1ten Buches in des Militia Principi d'Architettura Civile, S. 85 des 1ten Theils der deutschen Uebersetzung; aber er findet S. 88 noch immer den Ursprung des Laubwerkes am Capiteel in der bekannten Geschichte jenes, auf ein Grab gesetzten, und mit einem Steine bedeckten Korbes.

Cupel. S. 403. b. die vorletzte Zeile, statt Gaudets, l. Godets. — Von den Cupeln handelt, unter mehrern, Militia, in s. Princ. d'Arch. Civ. §. 4. des 17ten Abschn. im 3ten Buche des 2ten Bandes S. 345. der deutschen Uebersetzung. — Von den meisten Cupeln in den Kirchen, ihrer Verbesserung u. d. m. Le Roy, in seiner Geschichte der Einrichtung der christl. Kirchen, S. 240 d. Uebers. bey des Laugier Anm. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. —

Dante. S. 406. b. Z. 30. statt Buegos, l. Burgos. — Die Comedia erschien zuerst, Mant. 1472. f. Zu den guten Ausgaben gehören noch die Venet. 1739. 8. 3 B. die Paris. 1768. 12. 3 B. — Das von Lion. Aretino geschriebene Leben desselben ist, unter andern, Flor. 1672. 8. gedruckt. — Vie du Dante par Mr. Chabanon, Par. 1773. 8. mit sehr guten Anmerkungen über das Genie und die Werke des Dante. — Zu den Erläuterungsschriften gehören noch der 29te der Neuen Crit. Briefe, S. 242 der neuen Aufl. und ein Memoire von Hrn. Merian in den Mem. de l'Acad. de Berlin vom J. 1783. — Von mehrern italienischen Erläuterungsschriften giebt Fontanini Bibl. delle Eloq. Ital. I. S. 334 u. f. Ausg. von 1753 Nachricht.

Denkmal. Disc. sur tous les Monumens publics de tous les Ages et de tous les peuples connus . . . Par. 1776. 8. — Auch handelt von den Monumenten zur Ehre großer Männer, die 5te Abtheil. in des Laugier Anmerkungen über die Baukunst, S. 161 der deutschen Uebers. Leipz. 1768. 8. — Und der 15te Abschn. im 3ten Buche des 2ten Th. der Princ. d'archit. civ. des Militia, S. 282 d. Uebers. Leipz. 1785. 8.

Dichter. S. 426. b. Z. 40. ist, nach 1700. 12. einzurücken, Basle 1776. 12. — S. 428. b. Z. 1. statt 1747. l. 1777. — Ebend. Z. 7. statt 1752. 12. 14 B. l. 1756. 12. 18 B. — Ebend. Z. 29. statt forished, l. florished. — S. 428. b. das in der untersten Zeile angeführte Werk: Account of the English Dramatic Poets . . . by Ger. Langbaine, erschien zuerst unter dem Titel, Momus triumphans, Lond. 1687. 4. darauf mit der Ueberschrift: A new Catalogue of english Plays . . . Lond. 1688. 4. und darauf unter dem angef. Titel. — S. 429. a.

Z. 13.

Z. 13. statt 1723, l. 1719 und 1723. 8. — S. 429. b. Z. 20. der Titel des daselbst angeführten Werkes ist eigentlich folgender: Gottl. Klugens historische Lebensbeschreibung derjenigen Liederdichter, deren Leben noch nie oder kurz beschrieben worden, Dec. 1 - 3. Bresl. 1751 - 1755. 8. — Uebrigens liefern noch Nachrichten und Lebensbeschreibungen von Dichtern, und zwar von griechischen, lateinischen und französischen, der 8te bis 12te Band der Histoire de l'Esprit humain, von Saverien. — Edw. Philipp's Theatrum poetarum, or a compleat Collection of the poets, especially the most eminent of all ages . . . with some observations, and reflex. upon many of them, Lond. 1675. 12. 1680. 12. — Lil. Greg. Gyraldi, de poetis suorum temporum, Dial. II. in seinen Werken, Bas. 1580. f. und Lugd. Bat. 1696. f. B. 2. S. 552. — Dissertat. de poetis german. hujus saec. praecipuis. Add. sunt et poetriae et poetastri, auct. Erdm. Neumeistero, Lips. 1695 und 1704. 4. — Dissertat. de nobilibus Germanor. poetis, auct. Th. Burkhardo, Regiom. 1715. 4. —

Dichtkunst. S. 440. b. Z. 20. statt Jean, l. Louis. — Ebend. Z. 24. statt Lesarotti, l. Cesarotti. — Ebend. Z. 30. statt 1784. 8. der erste Band, l. 1784 - 1785. 8. 2 B. deutsch, Leipz. 1785. — S. 441. a. Z. 3. fällt .— weg. — Ebend. Z. 4. statt der, l. den, und statt Abhandlung, l. Abhandlungen. — Z. 26. st. Jean, l. Louis. — S. 443. b. Z. 19. statt des, l. des. — Ebend. Z. 39. statt 8 Band, l. 3 Band. — Ebend. Z. 42. statt 10. l. 11. — S. 444. a. Z. 22. statt Uebers. l. Dissertation. — Ebend. Z. 42. statt Bol. l. Berlin. — S. 445. b. Z. 16. statt Putschmann, l. Puschmann. — S. 446. b. Z. 16. fällt gänzlich weg, und ist auf folgende Art zu lesen: errichtet zu Görlitz im J. 1697 und erneuert zu Leipzig durch Joh. Burk. Menken. — S. 447. b. Z. 46. statt zweyer, l. dreyer. — S. 450. b. Z. 35. statt 1795, l. 1695. — S. 451. a. Z. 28. statt s. aet. I, l. s. a. et l. — S. 451. b. Z. 44. statt J. Racine, l. Louis Racine. — — Uebrigens gehören zu diesem Artikel noch, zu S. 440. b. De la poesie et des poetes, ein Aufsatz von Trublet in dem 4ten B. S. 175. f. Essais, Par. 1762. 12. Reflex. sur la poesie von d'Alembert, im 5ten B. S. 433. f. Melang. de Litter. d'Hist. et Philos. Amst. 1767. 12. — Zu S. 441. a. Salomon von Till Dicht- Sing- und Spielkunst, sowohl der Alten, als auch besonders der Hebräer, Frankf. 1706. 1709. 1719. 4. — Zu S. 441. b. De poesi graecor. auct. Abd. Praetorio, Bas. 1561. 8. De Re poet. Graecor. lib. IV. e notat. et obs. Nic. Neandri stud. I. Vollandi, Lips. 1582. 8. (gehen die Prosodien an.) Köler, de prisca poeseos gr. origine. — Histor. poes. graec. brev. ab Anacreonte usque ad Meleagrum, ex Anthol. graec. adumbrata, auct. Chr. Gottl. Sonntag, Lips. 1785. 8. Auch sollen sich ganz gute Beyträge dazu in dem Observer des Cumberland, L. 1785. 8. finden. — Zu S. 442. a. in Ansehung der italienischen Dichtkunst: Vicende della Coltura . . . della Sicilia, di Piet. Nap. Signorelli, Nap. 1784. 8. 2 B. — Zu S. 443. Zur Geschichte u. s. w. der französ. Dichtkunst: Reflex. sur la poesie franc. où l'on montre que ce qui distingue le vers de la prose, c'est uniquement le tour qui met de la suspension dans la phrase par le moyen des inversions, ou transposition recuës dans la langue et qui n'en forcent point ls construction par le R. P. (Jean Ant.) du Cerceau, im Mercure des J. 1717. und einzeln, Amst. 1718. 12. Defense de la poesie frcs. ebend. und kein schlechter Aufsatz. Lettres sur la poesie francoise, von de Longue, hinter seiner Uebers. der Argenis des Barclay, und im Merc. Nouv. 1737. Raisonnemens hazardés sur la poesie franc. von ebend. Par. 1737. 12. Vor der, von Abr. Claude de la Mo-

riniere herausgegebenen Biblioth. poetique 12. und 4. 6 B. findet sich eine Hist. de la poesie franc. von Cl. Goujet. — Zu S. 444. a. der Engländer und Schottländer: In Pennants Tour through Wales kommen, S. 440 u. f. seltene Nachrichten über die welschen Barden vor. — Zu S. 444. b. In Ansehung der Poesie bey den Deutschen: Licof. Psellionor. Andropediaci, kurzer Bericht vom uralten Herkommen, Fortpflanzung und Nutzen des alten teutschen Meistergesanges, Nürnb. (ohne Jahrsz.) 8. Erzählung von der fruchtbringenden Gesellschaft und dem Palmenorden, von Hrn. Heinze, Weim. 1780. 8. Auch finden sich verschiedene Beyträge dazu in der Dreßdner Quartalschrift. — Zu S. 448. b. Zur Dichtkunst der Araber: Ein, Arab. poes. spec. et pretium findet sich im 1ten B. S. 84. von Casiri Bibl. Arab. Hispana Escur. Mad. 1760. f. — Zu S. 449. b. der Dänen und Isländer: Eine ziemlich glückliche Muthmaßung über den Ursprung der Edda findet sich in Hrn. J. Ph. Murray Vergleichung der nordischen und brittischen Alterthümer, in den Nov. Comment. Soc. Reg. Scient. Gœtt. B. 4. S. 94. Gött. 1774. 4. Bey den Erzählungen zur Kenntniß des nordischen Heydenthums . . . Hamb. 1778. 8. finden sich Abhandlungen von den Genien und Parzen der nordischen Völker, und von der großmüthigen Verachtung des Todes bey den nordischen Helden. — S. 451. a. der rußischen Dichtkunst. Ueber sie findet sich eine Rede bey der deutschen Uebersetzung des Gedichtes über die Schlacht bey Tscheesme, Petersb. 1773. 12. Ebend. zu den Vertheidigungsschriften der Poesie, von französischen Schriftstellern: Defense de la poesie et du langage des poetes, à Md. des Loges, par Mar. Jars de Gournay, Par. 1619. 12. und in der Sammlung der Schriften dieser Dame, Par. 1641. 4. Defense contre les accusateurs de la poesie, von Balzac, Entret. XV. Plaidoyers en faveur de la poesie . . . devant le public, Par. 1740. 12. Von englischen Schriftstellern: Defence of poesy, von Phil. Sidney, bey seiner Arcadia, Lond. 1613. 4. Apology for poetry von J. Harrington vor seiner Uebersetzung des Ariost, Lond. 1591. f.

Dichtkunst (Poetik.) S. 453. b. Z. 40. statt von Florez, l. von Alonso Ordoñez, Mad. 1626. 4. verbessert und mit Anmerkungen aus dem Batteux herausgegeben von Cas. Florez, Mad. 1778. 8. griech. lat. und spanisch. — Ebend. Z. 49. ist, nach der Zahl 1733. 12. einzurücken: Von Batteux. — S. 454. a. Z. 44. statt 1554. l. 1544. wodurch denn auch die über diese Ausgabe gemachte Bemerkung wegfällt. — S. 454. b. Z. 39. nach Yriarte, setze hinzu: Mad. 1777. 8. — S. 455. a. Z. 16. statt antique, lies critique. — S. 455. b. Z. 26. statt 1608. l. 1603. — S. 455. b. Z. 1. statt Viperain, l. Viperani. — S. 456. a. Z. 19. nach 1562. 4. ist einzurücken: und bey dem 2ten Band seiner Lettere, Mad. 1733. 8. — S. 457. a. Z. 6. statt on, l. en. — Ebend. Z. 36. statt Karl des 8ten, l. Karl des 5ten. — S. 457. b. Z. 29. statt Jean, l. Louis. — Ebend. Z. 48. statt ont, l. out. — Ebend. Z. 49. statt bey, l. by. — S. 458. a. Z. 24. nach dem W. „bey," ist einzurücken: seiner deutschen Uebersetzung von. — Ebend. Z. 29. statt Brattie, lies Beattie. — Ebend. Z. 30. statt minutability, l. immutability. — Ebend. Z. 31. statt trath, l. truth. — — Zu den Schriften über den Aristoteles gehören noch: Ein Auszug aus der Poetik durch den Metastasio erst 1784. gedruckt; und das, was von den drey Einheiten darin sich findet, französisch in den Melang. de Litter. etrangère, Par. 1785. 12. — Zu den Theorien der Neuern in der lat. Sprache (S. 455. a.): De nova poetria, ein Gedicht von einem Engländer, Gottfried von Vinesauf, ums J. 1200 geschrieben, dessen Warton in der 2ten Dissertat. k. vor dem 1ten B. seiner hist. of Engl. poet. gedenkt, und dessen Absicht dahin

geht,

geht, die damahls wieder in ihre Rechte eingesetzte, alte römische Art der Versifikation zu empfehlen, und die Leonischen Reime zu verdrängen. De Arte poet. Lib. III. auct. Alex. Donato, Rom. 1631. 16. Ars poet. gener. ad Aesthet. seu doctrinam boni gustus conform. auct. Georg. Aloys. Szerdaheli, Bud. 1784. 8. Poesis narrativa, von ebend. Bud. 1784. 8. Auch handelt der 3te Theil des ersten Bandes der Philosophie des Carlo Reinaldi, Pad. 1681. f. auf eine, meines Bedünkens, ziemlich bündige Art von der Poetik (s. Acta Erud. Lips. vom J. 1682. S. 173.) — Zu den theoretischen Werken von Italienern: Avvertimenti nel poetare, da Giul. Cef. Cortese, Nap. 1591. 8. — der Franzosen: die Illustrations de la langue françoise des Joach. du Bellay († 1560) gehören zu den französischen Poetiken, und beweisen, was auch schon aus seinen Gedichten sich ergiebt, daß nicht Ronsard, sondern schon er, Grecismen und Latinismen in die französische Sprache einzuführen suchte, und ob er gleich damit viel sparsamer, als Ronsard ist, denn doch zuweilen hart und unverständlicher wird. Principes des belles lettres . . . . par Mr. Domairon, Par. 1785. 12. 2 B. — der Engländer: Discourse of English Poetrie, by Will. Webbe, L. 1586. 4. (Geschrieben, um die Hexameter in die englische Sprache einzuführen, deren er sich auch in der Uebersetzung einiger Hirtengedichte des Virgils bediente.) Arkadian Rhetorike, or the preceptes of Rhetorike made plain by examples, Greeke, Latyne, Englishe, Italyan, Frenche and Spanishe by Abr. Fraunce, Lond. 1588. — der Deutschen: Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit . . . von M. Joh. Bern. Basedow . . . Kopp. 1756. 8. (s. Bibl. der sch. Wissensch. B. 2. S. 57.) —

Distichon. Catonis Disticha, Cygn. 1672. 8. Berol. 1753. 8. c. not. var. Amstel. 1759. 8. In das Ital. übersetzt überhaupt sechsmahl; zuerst Ven. 1555. 8. — In das Französ. übersetzt von P. Grosnet, Par. 1530 - 1533. 12. 2 B. von Fres. Habert, 1530. 8. von Gil. Thomas, Par. 1624. 12. und von einem Ungen. In das Deutsche: Von Mart. Opitz (im 1ten B. seiner Gedichte S. 269. Trillers Ausg.) sie sind aber auch schon in den Zeiten der Minnesänger, als von einem Benedictiner zu Mölk, u. a. m. übersetzt worden. — Disticha Mich. Verini, Flor. 1487. 8. Lyon . . . Bellav. 1616. 8. französ. durch Odde de Triors, in Versen, Par. 1577. 12. durch Cl. Hardy in Prose, Lond. 1614. 8.

Dorische Säule, Säulenordnung. Von der Dorischen Säulenordnung handelt, unter andern, Militia in den Princ. d'Archit. civ. im 8ten Abschn. des 1ten Buches, S. 62. des 1ten Bandes der Uebersetzung. —

Drama. S. 486. a. Z. 6 u. f. Die daselbst angeführte Idea del Teatro u. s. w. gehört auf keine Art zu den dramatischen Schriften, sondern ist nichts, als eine allegorische, für mich noch unverständliche Dichtung. — S. 488. b. Z. 17. statt des dort angeführten Warton, s. Hist. Mat. Paris 1639. f. S. 56. — S. 489. a. Z. 4 u. f. statt im 6ten B. der hist. letter. des Tiraboschi, Kap. 3. S. 182. l. im 3ten Kap. des 3ten Buches S. 369 des 4ten Bandes der Römischen Ausg. von 1780. 4. wo aber nur wenig von den Mysterien vorkommt. — S. 490. a. Z. 36. statt Bat l. Bet. — Ebend. Z. 47. statt Valazquez, l. Velazquez. — S. 490. b. Z. 4. Der daselbst angeführte Versuch von Casiri handelt nicht blos von der dramatischen Dichtkunst, sondern von der Dichtkunst überhaupt. — Zu den Schriften über das Drama gehören noch: Della poesia teatrale, antica e moderna, Libro uno, von Giov. Bisso, bey seiner Introduzione alla volgar Poesia, Pal. 1749. 12. Rom.

1777. 12. S. 305 deutscher Ausgabe. — An Essay on heroic Plays, von J. Dryden, vor s. Almanzor and Almahide, im 3ten B. s. Dram. Works. — Ueber den Hauptzweck der dramatischen Poesie, ein Aufsatz von Hißmann, im deutschen Museum vom J. 1777 u. f. — Zur Geschichte des Drama findet sich etwas, ebend. im 2ten Band vom J. 1781. S. 359. — Zur Geschichte des franz. Drama finden sich Beyträge in den Dissertations des Lebeuf, S. 95. (Nachrichten von einigen lateinisch geschriebenen Tragödien aus dem zwölften Jahrhundert) — in den Poesies du Roi de Navarre, Par. 1742. 12. 2 B. im 1ten Band S. 157. (von eben dergleichen) — und in den Fabl. ou Contes du XII et du XIII Siecle, Par. 1779. 8. 3 B. im 1ten Bd. S. 328 u. f. nähmlich Auszüge aus franz. geschriebenen frühern dramatischen Stücken, welche beweisen, daß schon vor dem J. 1313. Mysterien abgefaßt und gespielt, und daß Pastoralen und Farcen früher als jene (das heißt, in der Landessprache) da gewesen sind. — In der S. 439. a. Z. 24. angezeigten Schrift über die Sittlichkeit des Theaters, L. 1780. 8. ist das gegen das Theater in England erschiene früheste Werk nicht angeführt; es heißt, The third Blast of retreat from Plaies, Lond. 1580. 12. —

Zu dem zweyten Theile.

Eingang. Von dem Eingange wird, unter andern, noch in dem 1ten der Bücher an den Herennius Kap. 3 u. f. (Oper. Cic. B. 1. S. 4. Ed. Ern.) in dem 1ten Buche de Invent. Kap. 18. (ebend. S. 156.) — in des Batteux Einleit. Th. 3. S. 52. — in Lawsons Vorlesungen (in Rücksicht auf geistliche Redner) Th. 2. S. 198 der deutschen Uebersetzung — in Blairs Lectures, XXXI. Bd. 2. S. 157 u. f. gehandelt. —

Elegie. S. 39. b. Z. 13. statt critischen, l. theoretischen. — Ebend. Z. 14. nach poet. ist einzurücken, Lib. III. c. IX. — S. 41. a. Z. 27. nach 1746. 12. — ist einzurücken, Englisch; Lond. 1782. 8. — Ebend. Z. 48. nach Ital. einzurücken, von Gaet. Vernice, Col. 1707. 8. — S. 42. a. ist nach Z. 7. einzurücken: Essay upon the Roman Eleg. Poets, by Maj. Pack, Lond. 1721. 8. — Eine deutsche Anthologie der röm. Elegiker ist, von Joh. Friedr. Degen, Nürnb. 1784. 8. geliefert worden. — Ebend. Von den vielen lateinischen neuern Elegiendichtern, oder vielmehr Verfassern von Gedichten in dem Sylbenmaße der Elegie, glaube ich noch mitnehmen zu müssen: Angel. Politianus († 1494. in dem 2ten Bd. S. 256. der Delic. Poet. Ital. Frcf. 1608. 8.) — Joh. Giov. Cotta († 1509. Ebend. im 1ten B. S. 814) — Gab. Altilius (1510. Ebend. S. 57 u. f.) — Conr. Celtes († 1508. Poem. Nor. 1502. 4.) — Jan. Pannonius (1510. Eleg. Ven. 1553. 8.) — Joh. Aurel. Augurellus (1510. Poem. Ven. 1505. 8. Gen. 1608. 8. und im 1ten Bd. S. 287. der Del. Poet. Ital.) — Faust. Andrelinus († 1518. Amor. Lib. IV. Par. 1490. 4. Eleg. Lib. III. Par. 1494. 4.) — Pet. Gravina († 1528. Poem. Nap. 1532. 4.) — Bald. Castiglione († 1527. in dem 1ten Bd. S. 716. der Del. Poet. Ital.) — Sinc. Sannazar († 1533. Eleg. Lib. III. Ven. 1535. 8.) — Joh. Secundus († 1536. Eleg. Lib. III. in seinen Werken, Lugd. Bat. 1651. 12.) — Hel. Eobanus Hessus († 1540. Opera, Hal. 1539. 8.) — Fr. Mar. Molza († 1548. im 2ten Bd. S. 38. der Del. Poet. Ital.) — J. du Bellay († 1560. Eleg. Lib. I. bey den Oden des Salm. Macrin, Par. 1546. 8.) — Joach. du Bellay († 1560. Poem. Par. 1558. 4.) — Joh. Stigelius († 1562. Poem. Vol. III. Ien. 1600. 8.) —

Bruno Seidelius († 1577. Eleg. Lib. II. in s. Poem. Bas. 1554. 8.) — Geo. Buchanan († 1582. Eleg. Lib. I. in s. Poem. Amst. 1676. 24.) — Marc. Ant. Muret († 1585. in s. Iuvenil. Par. 1533 und 1590. 8) — Joh. Schlosser († 1585. Poem. 1585. 8.) — Nic. Frischlin († 1590. Oper. elegiac. Arg. 1601. 8.) — Lud. Vanderbecken (Laev. Torrentius † 1595. Oper. Antv. 1594. 8.) — Douza, V. und S. († 1604. und 1597. Eleg. Antv. 1570. 8. Eleg. Lib. II. bey s. Echo, Hag. Com. 1603. 4.) — Scevola de St. Marthe († 1623. in dem 3ten Bd. S. 262. der Del. poet. Gal.) — Heinr. Meibom († 1625. in dem 4ten Bd. S. 310. der Del. poet. Germ.) — Jan. Gruterus († 1627. Eleg. Lib. IV. in seinen Peric. poet. Heidelb. 1587. 8.) — J. Roussel (1640. Poem. Rotter. 1600. 8.) — Gasp. Barläus († 1647. Eleg. Lib. II. in s. Poem. Lugd. 1628 und 1631. 8.) — Vit. Bering (1650. im 2ten B. S. 1 u. f. der Del. poet. Dan. Lugd. Bat. 12.) — Sid. Hoschius († 1653. Eleg. Lib. VI. in s. Poem. Antv. 1656. 8. Nor. 1697. 8) — Vinc. Gumisius († 1653. in seinen Poem. Rom. 1627. 8. Par. 1639. 12.) — Dan. Heinsius († 1655. Eleg. Lib. III. in s. Poem. Lugd. Bat. 1613. 8.) — Louis Balsac († 1654. in dem 1ten Bd. S. 386. der Del. poet. Gal.) — Laur. Le Brun († 1663. bey seinen Eccl. Salom. Par. 1653. 12.) — Nic. Heinsius († 1681. Eleg. Liber. . . . Par. 1646. 4. Poem. Lugd. Bat. 1653. 12.) — Ferd. von Fürstenberg († 1683. Poem. e Typ. Reg. 1684. f.) — Jac. Wallius (Poem. Antv. 1656 und 1669. 12.) — Pet. Francius († 1704. Poem. Amstel. 1682. 12. verm. ebend. 1697. 8.) Dan. Huet († 1721. Poem. Ultraj. 1694 und 1700. 8.) — — S. 42. b. Zu den französ. frühern elegischen Dichtern gehören noch: Scev. de St. Marthe (von welchem einige Elegien in dem 9ten Bande der Annal. poet. aufbewahrt worden sind.) — Jean Doublet (ebend. im 10ten Bande.) — — Zu den Englischen: Nah. Tate (1716. Elegies, Lond. 1699. 8. Im Grunde, Gelegenheitsgedichte.) —

Encaustisch. Osservazione intorno all Discorso della Cera Punica del S. Colonna Cav. Largna (der mir aber nicht bekannt geworden ist) Ver. 1785. 4.

Epodos. Unter diesem Titel sind 19 Gedichte 1785. 8. erschienen, die zwar derb genug gerathen, aber auch der Form nach nicht einmahl Horazische Epoden sind.

Erfindung. S. 82. a. Z. 42. Das dort angeführte Werk, Polyphile etc. hat nur dem Titel nach das Recht hier zu stehen, ob ich es gleich öfters, als von der Erfindung handelnd, angeführt gefunden habe. Es ist ein Commentar der bekannten Hypnerotomachia des Fr. Colonna, Ven. 1499. fol. dieses abentheuerlichen Traumbuches, in welchem Männer aller Art, so gar Mathematiker, vorzüglich aber Alchymisten, alle Geheimnisse der Natur gesucht haben. —

Erhaben. S. 96. a. Z. 3. statt de Longino, Auct. l. de Vita et scriptis Longini, Praeside. — Ebend. Z. 4. statt 1777. l. 1776. — Von dem Erhabenen in der Mahlerey handelt Richardson in dem Traité de la peinture B. 1. S. 182. Amst. 1728. 8.

Erzählung. S. 105. b. Z. 44. statt Joh. Meursius, l. der vorgebliche Meursius. — S. 106. a. Z. 11. statt 1754. 4. l. 1754. 8. 4 Bände. — Ebend. Z. 36. statt 8. 5 B. l. 8. und 12. 10 Bd. mit 111 Kupfern. Lond. 1757-1767. 8. 5 B. mit Kupf. — S. 106. b. Z. 11. nach dem Worte deutsch, ist hinzuzusetzen: Augsb. 1490. f. Strasb. 1547 und 1561. f. Augsb. 1561. f. mit ziemlich poßierlichen Holzschnitten, und ohne Uebersetzung der Verse, mit welchen sich die Novellen schließen; und — Ebend.

Z. 15. nach dem Worte, Verlag, setze hinzu: Frankf. bey Egenolf Emmeln 1625. 8. und — S. 107. a. Z. 4. nach „mich“ ist, mit, einzurücken. — Ebend. Z. 18. statt Bottaso, l. Bottajo. — Zu den italienischen Erzählungen gehören noch: La prima e seconda Cena, Novelle di Ant. Franc. Grazzini, detto il Lasca († 1583) Lond. 1756. 8. — S. 108. b. Z. 26. nach 1641. 4. einzurücken, Mad. 1734. 8. — S. 109. b. Z. 14. Von den daselbst berührten deutschen Uebersetzungen der Mille et une Nuits ist die von Hrn. Voß zu Bremen in 6 Bänden erschienen. — Ebend. Z. 15. statt 1759, l. — Eine Sammlung der besten französischen Feyenmärchen, unter dem Titel: Cabinet des Fées, in 30 Bde. und einem Band contenant l'origine des Contes et les Notices sur les Auteurs ist angekündigt, auch 24 Bände bereits ausgegeben worden. — S. 110. b. Z. 9. statt 1575. l. 1552. (s. deutsches Mus. Dec. 1778.) — S. 111. a. Z. 35. nach, 1742. 8. ist einzurücken, Hamb. 1779. 8. — Zu den französ. prosaischen Erzählungen gehören noch: Nouv. Contes Turcs et Arabes . . . traduit de l'Arabe et du Turc, par Mr. Digèon, Par. 1781. 12. 2 Band. — S. 112. b. Zu den deutschen Erzählungen gehören noch: Satirische Erzählungen, Leipz. 1777 - 1778. 8. 2 Bd. — S. 113. b. Z. 4. nach Masson ist einzurücken, Amstel. 1708. 8. — Ebend. Z. 13. statt den, l. der. — Ebend. Z. 47. nach 1726. 8. 2 B. ist einzurücken, unter dem Titel: Contes nouv. Rouen 1743. 12. 3 Th. — S. 114. b. Z. 12. statt 1430. l. † 1440. — Zu den französischen Erzählungen gehören noch Contes philosophiques, bey den Fabeln des P. Barbe, Par. 1771. 12. — Zu den englischen: Edwy and Edilda in V parts, Lond. 1779. 8. — Zu den deutschen: In der Vorrede zu Chriemhilden Rache (S. XI.) gedenkt Bodmer eines Cod. welcher Erzählungen von Gottfr. von Strasburg, Hermann von Aue, Conrad von Würzburg enthält. — Noch 67, zum Theil, komische Erzählungen von dem letztern in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien. — Poetische Erzählungen, Frankf. 1750. 8. (von E. Consbruch) — Erzählungen, Heilb. 1752. 8. — Versuch in poetischen Erzählungen, von C. L. P. Frankf. und Leipz. 1756. 8. — G. Hindenbergs Erzählungen, Breslau 1762. 8. — Tändeleyen und Erzählungen, Jena 1764. 8. (von Matth. Claudius) — Erzählungen zum Scherz und Warnung . . . von J. C A. Lond. 1765. (in Prosa) — Der Rosenraub, Berl. 1778. 8. — Auch finden sich deren noch einzeln in der Ollapotrida, und andern Schriften dieser Art mehr. — — In neuern Zeiten haben einige italienische Dichter poetische Erzählungen geliefert, als Lor. Pignoti, bey seinen Favole, Bass. 1785. 8.

Euripides. S. 121. Zu der neu angekündigten französischen Uebersetzung der sämtlichen griechischen Tragiker, wird Hr. Rochefort den Euripides liefern. — Ebend. Z. 8. nach 1783. 12. ist einzurücken, bis jetzt 3 Bände. — Ebend. Z. 22. nach, befindlich, einzurücken: Und Select Tragedies of Euripides (die Phöniz. Iphig. in Aulis, die Troj. und Orest) erschienen Lond. 1780. 8. — — Zu den Erläuterungsschriften gehören noch: De Euripide, auct. Gottfr. Hauptmann, Ger. 1743. 4. — Musgrave Exercitat. in Euripidem Lib. II. Lugd. B. 1762. 8. — Rem. crit. sur le texte et sur les traductions de l'Iphigenie en Tauride von Dupuy, in dem 31ten Bd. S. 173. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. — Lettere del A. Giov. Crist. Amaduzzi sopra un antico marmo contenente il Catalogo delle Tragedie d'Euripide . . . Lucca 1767. 8.

Fabel (Aesopische). S. 131. b. Z. 46. st. Bodmer, l. Breitinger. — Zu den histor. theoret. Schriften gehören noch der 9te, 10te und 11te der Crit. Briefe, Zür. 1746. 8. S. 146. — S. 136. b. Z. 11. statt 1771. 12. l. 1769. 8. bey den Jahrszeiten von

dem

dem Verf. — Ebend. Z. 13. nach Saedi ist einzurücken: so wie die Fables oriental . . . Deuxponts 1774. 12. 2 B. aus diesem Dichter gezogen sind. — Ebend. zu den morgenländischen Fabeldichtern gehören noch: Syntipae, Phil. Persae, Fabulae, graec. et lat. . . . edid. . . . C. I. Matthaei, Lipſ. 1781. 8. — S. 137. b. Z. 42 u. f. statt nur zweymahl, l. überhaupt viermahl, von Dyche, Leipz. 1715. 8. von Baily 1754. 8. von Smart 1765. 8. von Stirling 1771. 8. — Ebend. Z. 45 statt siebenmahl, l. achtmahl. — Ebend. Z. 47. nach Eiser. 1781. 8. ist einzurücken, Bresl. 1785. 8. metrisch und schlecht. — S. 138. b. Z. 13. ist nach Jahrszahl einzurücken (1470 - 1480) f. — S. 138. b. Z. 19. 20 und 21 sind auf folgende Art zu lesen: Und in Prosa erschienen sie, unter dem Titel: „Der Spiegel der Wyßheit, durch kurzwylige Fabeln, vil schöner, sitlicher und christlicher Lere angebende, im jar Christi M. D. XX. yß dem Latin vertütscht" . . . und am Ende heißt es, durch Cyrillum Bischoff, zu Basel . . . Sie sind übrigens lateinisch öfter gedruckt, unter andern durch Georg Bittelhus, ohne Druckort, Jahrszahl und Seitenzahl, 8. mit dem Titel: Spec. ſapientiae Beati Cirilli episcopi alias quadripartitus apologieticus vocatus. In cujus quidem proverbiis omnis et totius ſapientie ſpeculum claret. — Ebend. Z. 50. statt 1559. 4. aber, l. das erste Buch 1557. 4. (ohne Druckort) und — S. 139. a. Z. 1. statt vier ersten Büchern da, l. von den fünf ersten Büchern 1559. 4. (ohne Druckort) — Ebend. Z. 22. nach Fabeln ist einzurücken: Ven. 1480. 4. — S. 140. b. Zu den **italienischen** Fabeln gehören noch: Favole e novelle del D. Lor. Pignotti, Ven. . . Lucca 1785. 8. (5te Ausg.) — Cento Fav. dell' A. Georg. Bertola, Baſſ. 1785. 8. — — Unter den **Spaniern** haben Fabeln geschrieben: Th. Yriarte: Fabulas literarias, Mad. 1782. 4. — Auch hat deren noch Felix Samaniego herausgegeben, die mir aber nicht anders, als dem Nahmen nach bekannt sind. — — S. 141. b. Z. 4. statt 1756. l. 1762. — Zu den **französischen** Fabeldichtern gehören noch: Fables nouv. par Mr. Muralt, Berl. 1753. 8. — Fables nouv. div. en cinq livres, par Mr. (Pierre) Ganeau, Par. 1760. 12. (Etwas weitschweifig, und in Rücksicht auf Sprache nachläßig.) — Fables en vers, par Mr. Miſſy, Lond. 1770. 8. — Fables nouv. Par. 1785. 8. von den Didot's geschrieben und vortreflich gedruckt. — — Zu den **englischen** Fabeln: Moral Fables, Lond. 1785. 12. — — Zu den **deutschen** Fabeln gehören noch: Huldric. Wolgemuths newer vollkommener Esopus, darinne allerhand lustige, newe vnd alte Fabeln, Schimpreden . . . Frankfurt 1623. 8. 2 Th. — J. Christ. Helcks Fabeln, Dresden 1751. 8. — Fabeln und Erzählungen von P. (Pfeil) Cob. 1754. 8. — Wilh. Ehrenfr. Neugebauers Fabeln des Fuchses . . . Glog. 1761. 8. — Nachahmungen in Fabeln und Erzählungen, Dresd. 1761. 8. — Joh. Heinr. Westphalens Fabeln und Erzählungen, Leipz. 1763. 8. — B. C. Blankes Fabeln und Erzählungen, Han. 1764. 8. — Fabeln und Erzählungen mit derselben Figuren, Berlin 1764. 8. — Hed. Louise de Pernet Vers. in Fabeln und Erzählungen, Grätz 1770. 8. Fabeln und Erzählungen von J. Ch. St. (ohne Druckort) 1776. 8. — S. 144. b. Z. 22. nach, Erzählungen, ist einzurücken, Berl. 1763. 8. — Ebend. Z. 48. nach, Hanakdan, ist einzurücken (wahrscheinlich im Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts geschrieben, und, unter andern, Ebräisch und Lat. Prag 1661. 8. Ebräisch, Berlin 1756. 8.) —

Falten. S. 149. a. Z. 9. statt 1584. 4. l. 1585. 4. Lib. VI. C. LVI. S. 454. —

Fantasiren. Vom Fantasiren wird gehandelt in Sorgens Vorgemach der musikalischen Composition 1745. 4. im 30ten Kap. des 3ten Th. — In Ebend. Anleitung

zur Fantasie, oder zu der schweren Kunst, das Clavier, wie auch andre Instrumente, aus dem Kopfe zu spielen, nach theoretischen und practischen Grundsätzen, wie solche die Natur des Klanges lehrt, gestellt, 1767. mit 17 Kupfert. — Auch gehört dahin noch, Friedr. Wilh. Riedts Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken, bey Ausführung einer Melodie, im 2ten B. der Marpurgschen Beyträge. — In so fern dazu eine Kenntniß von der Verwandtschaft der Tonarten erforderlich ist, das, was von musikalischen Cirkeln, in Werkmeisters Harmonol. music. §. 52. 53. 54. — in Heinechens Anweisung zum Generalbaß das 4te Kap. des 2ten Theils S. 263. (1te Ausg.) — in Kellners Unterricht im Generalbaß S. 58 u. f. — in Mitzlers Bibl. S. 123. Bd. 2. Th. 1. — in Matthesons Organistenprobe, 10te Probest. des 1ten Th. — in Daubens Generalbaß §. 303. — u. a. m. sich findet. Ferner, in Ansehung der Auflösung großer Noten in kleinere: Prinz, im satyrischen Componisten Th. 2. Kap. 8. S. 44. (Ausg. v. 1696.) und in der Music. modulator. Kap. 9. S. 42. (Ausg. von 1714.) — Riedt, im 2ten Th. der Handleitung u. a. m. — in Ansehung der Versetz- und Verbindungskunst, Kircher, im 8ten Buch des 1ten Th. seiner Musurgie. — die Leibnitzische Versetzungskunst, Frankf. 1690. 4. — Euler, im Tentam. Cap. 3. §. 20. — Mattheson, im vollkommenen Capellmeister Th. 2. K. 6. §. 51 und 52 u. a. m. — Von der Vortreflichkeit des Fantasirens, von der Möglichkeit, den Hindernissen, den Hülfsmitteln, von der Methode sie zu lehren, von der Imitation, von der Ausführung eines Satzes aus dem Stegreife, von dem Unterschied des Präludirens und Fantasirens, handelt Adlung im 17ten Kap. seiner Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit S. 880 der neuen Auflage. — Auch ist von ihm eine Anleitung zum Fantasiren in Handschrift da. —

Farben (Mahlerey) Anweisung zu . . . . . Zubereitung der schönsten Farben und Mahlerkünste, Nürnb. 1706. 8. — Aug. Lud. Pfannenschmids Versuch einer Anleitung zum Mischen aller Farben, als Blau, Gelb, Roth . . . Han. 1781. 8. — Christn. Erdm. Prangens . . . Farbenlexicon, worin die nöthigsten Farben der Natur, nicht nur nach ihren Eigenschaften, Benennungen, Verhältnissen und Zusammensetzungen, sondern auch durch die wirkliche Ausmahlung enthalten sind . . . Halle 1782. 4. mit 48 illum. Kupfert. (Ob das Werk für die Zukunft ganz brauchbar bleiben wird, da Farben nicht stehen, lasse ich dahin gestellt. — Uebrigens finden sich in dem Vorberichte desselben Nachrichten von hierher gehörigen Büchern.) — Uebrigens handelt, unter andern, von Farben noch das 3te Buch von des Lomazzo Trattato della Pittura S. 187. Mil. 1585. 4. — Alex. Brown in seiner Ars pictoria . . . S. 78 u. f. Ausgabe von 1669. f. (welcher S. 91. ein vortrefliches Geheimniß, daß die Farben stehen, erfunden haben will, und angegeben hat.) — De Piles in den Elemens de la peint. prat. (Oeuvr. T. 3. Amst. 1766. 12.) Des couleurs qu'on emploie pour la peint. à huile (S. 120) — Des coul. propres à la peint. à fresque (S. 189) — Des coul. propres à la miniature, und de la manière de purifier les couleurs (S. 252) — Des couleurs primitives et composées, demonstration des couleurs simples et composées, de la composition des pastels, du melange des couleurs pour les pastels (S. 283 u. f.) des différentes couleurs des emaux (S. 342) — u. a. m. — S. übrigens den Art. Colorit) —

Figur (redende Künste) S. 173. a. Z. 47. statt Hedianus, l. Herodianus. — Ebend. Z. 48. statt Anecdoten, l. Anecdot. — Ebend. statt Villaison, l. Villoison. — S. 173. b. Z. 6. statt 1699. 4. l. 1599. 4. — Von den Figuren handelt noch

noch der 11te Abschn. S. 310. der Crit. Betrachtungen über die Gemählde der Dichter, von J. J. Bodmer, 1741. 8.

Firniß. Joh. Friedr. Müllers Anweisung zum Lackiren, Frankf. 1771. 8. — Neu entdeckte Lackierkunst . . . 8. (ohne Druckort und Jahrszahl) —

Flaches Schnitzwerk. De la Gravure des Anciens, von Caylus, im 32ten B. der Mem. de l' Acad. des Inscript. S. 764. der Quartausgabe, deutsch, im 2ten Theil S. 307. f. Abhandl. zur Geschichte und zur Kunst. — Der sechste Abschnitt aus Joh. Friedr. Christs Abhandlung über die Litter. und Kunstwerke, vorzüglich des Alterthums, Leipz. 1776. 8. S. 251. Von dem erhabenen Bildwerke der Alten (handeln beyde Litter. von der Sache.) —

Florentinische Schule. S. 186. a. Z. 33. statt 1773. l. 1553.

Französische Schule. S. 202. b. Z. 9. fällt 1727. 12. 2 B. weg. — Ebend. Z. 10. fällt, deutsch, Halle 1769. 8. 2 B. weg. — Ebend. Z. 38. statt Description, lies Catalogue raisonné u. s. w. — Ebend. statt 1751. l. 1752. — Ebend. ist hinzu zu setzen, deutsch, Halle 1769. 8. —

Fresko. Eine Anleitung zum Plafond und Freskomahlen findet sich auch bey G. H. Werners Anweisung, Arten von Prospecten, nach den Regeln der Kunst und Perspectiv zeichnen zu lernen, Erf. 1781. 8.

Fruchtstück. Das zwölfte Buch des großen Mahlerbuches von Lairesse, Bd. 3. S. 379 handelt von der Blumenmahlerey. — Zu den großen Blumenmahlern gehören noch: Herm. Verelst († 1700) Sim. Verelst († 1710).

Fuge. Davon handelt unter mehrern noch: P. C. Humanius (Hartong) im 2ten Th. seiner demonstrativischen Theorica Musica, Hamb. 1749. 4. wo sich nähmlich eine Anweisung zu fugierenden Phantasien findet. — Fux, im 2ten B. s. Grad. ad Parn. in der 1ten bis 4ten Lect. der 5ten Uebung. — Der critische Musikus, S. 447. der 2ten Aufl. — und J. P. Kirnberger in den Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß, Berlin 1782. 4. — Auch gehört hierher noch: D. (Joh. Phil.) Treibers accurater Organist, Arnst. 1704. f.

Galerie. Von der zu Florenz geben Nachrichten: Ragguaglio delle antichità e rarita, che si conservano nella Galeria Mediceo Imperiale di Firenze Opera di Giuf. Bianchi, Fir. 1762. 8. (ein bloßer Nomenclator.) — Saggio istorico della Real Galeria di Firenze di Giuf. Bencivenni, Fir. 1778. 8. 2 B. (Dieser Nachricht zu Folge enthält diese Galerie, ausser 1194 Bildnissen, worunter 344 Bildnisse von Mahlern sind, noch 1100 Gemählde.) — Auch gehört hierher noch das Museo Fiorentino, vorzüglich die fünf letztern Bände, welche Bildnisse von Mahlern enthalten. — — Von der Galerie zu Wien: Verzeichniß der Gemählde der K. K. Bildergalerie in Wien, verfaßt von Christn. von Mechel, Wien 1783. 8. (sie besteht aus 1300 Gemählden.) — — Von der zu Dresden: Catal. des tableaux de la Gal. Elect. de Dresde, Dresd. 1765. 8. (Der darin verzeichneten Gemählde sind 1346; sie sind aber bey weitem nicht alle angeführt.) Recueil d' Estampes d'après les plus célébres tableaux de la Galerie Roy. du Dresde, Dresd. 1753. f. 2 B. 100 Bl. (s. den 4ten Band der Bibl. der schönen Wissensch. vergl. mit dem ersten Bande S. 177 u. f. der Nachrichten von Künstlern

und Kunstsachen. — — Von der Galerie zu Düsseldorf: Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galleries . . . à Dusseldorf, Mannh. 1760. 8. Galerie Elect. de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux , . . dans une suite de XXX pl. contenant 365 petites estampes grav. d'après ces mêmes tableaux par Chr. de Mechel, Basle 1778. f. obl. 2 Bd. — Von der Galerie zu Sans=Souci: Description de la Gall. et du Cabinet du Roi à Sans Souci, par Matth. Oesterreich, Potsd. 1764. 8. Deutsch, ebend. 1764. 8. Fünf und zwanzig Stück sind in Kpfr. gebracht. (s. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Bd. 2. S. 80.) —

Gartenkunst. S. 236. b. Z. 4. Von den Jardins à la Mode, oder Jardins Anglo-Chinois sind bereits dreyzehn Lagen heraus. — Historical View of the Taste for Gardening among the Ancients, Lond. 1783. 8. — Planting and Ornamental Gardening, Lond. 1785. 8. — Nouv. Plan des Jardins de Sceaux-Penthievre, par Pierre Champin et E. F. Cecile. —

Gedicht. Drey Briefe über den Begriff von Gedicht, in den litterarischen Spatziergängen, in den Monaten Jan. Febr. März, Halle 1784. 8. —

Generalbaß. S. 288. a. Z. 13. nach Ebner, ist hinzu zu setzen, ursprüngl. lat. Deutsch bey Herbsts Music. poet. Frankf. 1653. 4. — S. 288. b. Z. 9. statt Traité d'accompagnement, l. Principes de l'accompagnement du Clavecin exposés dans les tables. — Ebend. Z. 10. statt 1727. l. 1719. 4. mit 84 Kupfertafeln. — S. 289. b. Z. 24. statt im J. 1613. l. im J. 1606. 1613. 1620. — Uebrigens gehören hierher noch: Von Agostino Agazzari (aus welchem Prätorius in dem 3ten Bd. des Syntagma, Generalbaßregeln, unter andern S. 138 und 139 anführt.) La Musica Ecclesiastica dove si contiene la vera diffinitione della Musica come scienza, non più veduta . . . Sienna 1638. 4. — Joh. Andr. Herbsts Musica poet. s. Compend. Melopoetic. d. i. Eine kurze Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine sehr schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesenen Praec. und Regulis componiren und machen soll . . . Nürnb. 1643. 4. — Li primi Albori musicali dell Pad. M. Lor. Penna, Lib. I. Bol. 1674. 4. Lib. II. Ven. 1678. verm. und in drey Büchern, Bol. 1679. 4. — Wegweiser die Orgel recht zu schlagen, sowohl was der Generalbaß, als auch den Gregor. Gesang anbetrift, Augsb. 1700. längl. 4. ebend. 1731. 4. (s. Mitzlers Mus. Bibl. B. 1. Th. 5. S. 73.) — Manuductio novo-methodica ad Bassum generalem von Joh. Albr. Kresse, Stuttg. 1701. f. — Manuductio nova methodico practica ad Bassum generalem von Friedr. Phil. Bödecker, herausgegeben von Phil. Jac. Bödecker, Stuttg. 1701. (s. Adlungs Anweisung S. 759. N. m. Neue Auflage.) — Harmonologia musica, von Andr. Werkmeister 1702. 4. (Eine weitläuftigere Ausführung seiner im Text angeführten Anmerkungen zum Generalbaß.) — D. Joh. Phil. Treibers accurater Organist im Generalbaß, Arnst. 1704. f. Auch gehört hierher seine Anweisung, eine einzige Arie aus allen Tönen und Accorden, auch in jeglichem Tacte zu componiren, ebend. 1702. f. — Traité de l'accompagnement pour l'Orgue et pour le Claveslin par Jean Boyvin. 8. (s. Heinechens Generalbaß S. 938. der 2ten Ausg.) — Gründlicher Unterricht, den Generalbaß recht zu lernen, von Joh. Xav. Naus. — The Thorough-Bass made easy . . . by Pasquali, Lond. f. — In der Ehrenpforte (S. 2.) wird der Vorrede zum 2ten Theil von Heinr. Alberts Arien, als gute Lehren des Generalbasses enthaltend, gedacht. — Auch handelt davon der 3te B. des Prätorius Syntagma, S. 124=145. —

Joh.

Joh. Crügers rechter Weg zur Singekunst, Berl. 1660. 4. — Prinz, in der Phrynis oder dem Satyr, Comp. im 3ten Th. Dresd. 1696. 4. Kap. 17 – 23. S. 112 u. f. — Dan. Speer, im 2ten Stück seines vierfachen musikalischen Kleeblattes, Stuttg. 1687. 8. verb. 1697. 8. — Ernst Gottl. Baron in seiner histor. theoretischen und practischen Unters. des Instruments der Laute, Nürnb. 1727. 8. — u. a. m.

Genie. S. 294. a. Z. 22. nach Lond. 1759. 8. ist einzurücken, Deutsch, Leipzig 1760. 8. —

Geschmack. S. 303. b. Z. 2 u. f. Das daselbst angeführte Werk des Montesquieu hat eigentlich den Titel: Essai sur le gout dans les choses de nature et de l'art, und erschien gleich nach des Verfassers Tode, in der zu Genf 1759 veranstalteten Sammlung seiner Werke, B. 4. S. 223. — In den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, von den Jahren 1772 und 1784. finden sich Abhandlungen über den Geschmack, von Le Cat. —

Geschnittene Steine. S. 311. a. Z. 37. fällt das avec une Bibl. Dactyl. weg. — Ebend. Z. 39. statt 1730. l. 1750. — S. 312. a. Z. 12. nach und, ist einzurücken, 418 im 2ten Bande. — Ebend. b. Z. 30. Der daselbst angeführte Catalogue ist bereits, Livorno 1742. 4. italienisch gedruckt worden. — S. 313. a. Z. 30. statt 1657. und, l. Prima Parte 1657. 4. Sec. Parte 1669. 4. und beyde ebend. — Z. 34. ist nach, 2 B. einzurücken: verm. unter dem Titel: Gemme antiche figur. date in luce da Dom. Rossi. — — Uebrigens gehören hierher noch: Aus den Beyträgen zur Kunstgeschichte in dem 22ten Hefte der Meuselschen Miscell. artistischen Innhaltes S. 99 (199) u. f. über die Art des Steinschneidens der Alten. — Spicilegium Antiquitatis, s. variar. ex antiq. elegantiar. vel nov. luminibus illustratar. vel recens etiam editarum Fasciculi a Laur. Begero, Col. Brand. 1692. f. mit Kupf. — Recueil de pierres gr. du Cabinet de Mr. Jean Frcs. Leriget de la Faye, Par. 8. (gestochen von Desplaces, dem ältern Cochin und Varenet, aber nach schlechten Zeichnungen 31 kl. Bl.) — Le Cabinet des Antiques de Mr. le Comte de Thoms, auf 6 Folioblättern einige 50 Steine. — Die Miscellanea eruditae antiquitatis . . . . stud. Iac. Sponii, Lugd. Bat. 1685. f. und Ebend. Recherches cur. d'Antiquités, Lyon 1683. enthalten Abbildungen einiger geschnittenen Steine. — Disc. sopra un bellissimo Cameo antiquo del trionfo di Bacco, von Fil. Buonarotti, bey Ebend. Osservaz. istoriche sopra alc. Medaglioni antichi (des Card. Gasp. Carpegna) Rom 1698. 4. enthält einige merkwürdige geschn. Steine. — Auch finden sich dergl. noch in des Gr. Caylus Antiquités, im Montfauc. u. a. m. — Cabinet de pierres antiques gravées, ou Collection choisie de 216 Bagues et de 682 Pierres Egypt. Etrus. Grec. Rom. etc. tirées du Cabinet de Gorlée et autres, Par. 1770. 4. — Collection of fifty Prints from antique Gems in the Collection of the . . . Earl Percy, C. F. Greville, and T. M. Slade, gest. von J. Spilsbury, Lond. 1785. 4. —

Glasmahlerey. Etwas von gemahlten Glasfenstern findet sich in dem 26ten Hefte S. 109. der Meuselschen Miscell. artistischen Innhaltes. —

Gleichniß. S. 343. b. Z. 12. statt Haen, l. Home. —

Groteske. Davon handelt noch Serlio, oder vielmehr Bald. Perucci, in dem Libro terzo d'Archit. des erstern, Ven. 1540. f. — Lomazzo im 48ten Kap. des 6ten Buches seines Tratt. dell' Arte della pitt. . . . Mil. 1585. 4. S. 422. — Zu den Mahlern, welche Grotesken gemahlt, gehören noch: Polidoro Caldara († 1543)

Maturino († 1527) Rosso († 1541) Giul. Romano († 1546) Franc. Penni († 1528) Perin Buonacorsi del Vago († 1547) Aur. Busso († 1550) Pessa (1550) Andr. Sonçino (1580) Giac. Rosignolo (1560) Troso von Monza (1530) — Auch in Stahl arbeitete dergleichen Giovbat. Cerabalia. — — Ueber Grotesken in der Sculptur s. Brydone's und Borchs Reise nach Sicilien, in welcher letztern sich auch Abbildungen von dem sonderbaren Geschmacke des Prinzen von Palagonia finden. —

Grotte. Weitläuftiger davon handelt Hirschfeld, im 3ten Band S. 84 u. f. seiner Theorie der Gartenkunst.

Harmonie (Musik) S. 387. a. Z. 2. statt 1783. l. 1753. — Arte armonica . . . da Gior. Antoniotti, Lond. 1760. f. — Von der Theorie der Melodie und Harmonie handelt J. Ad. Scheibens Schrift, über die musikal. Composition, Leipz. 1773. 4. — Treatise on the Art of Music, in which the Element of *Harmony* and Air are particularly considered, by Mr. Jones, Lond. 1784. f. —

Haus. S. 400. b. Z. 46. statt Päme, l. Paine.

Heldengedicht. Von dem Heldengedicht handelt nach Voßius im 1ten bis 7ten Kap. des 3ten Buchs s. Instit. poet. Oper. B. 3. S. 131. Ausg. 1696. f. — S. 414. a. Z. 10. die daselbst angeführte Schrift von J. Gottl. Schneider, ist der 4te Abschn. in seinen Anal. crit. in script. veter. gr. et lat. Traj. ad Viad. 1777. 8. Zu den Schriften über den Orpheus gehören noch: Das Leben des Orpheus, in dem 5ten Band S. 117. der Mem. de l'Acad. des Inscript. so wie Aufsätze aus dem 12ten, 16ten, 23ten und 27ten Bd. eben dieser Mem. Quartausg. Ferner I. F. Facii Epist. crit. in aliquot Orphei et Apol. Rh. Argonaut. loca, Erl. 1772. 4. Ueber den Werth der Gesnerschen Ausg. desselben, s. ausser der Recension derselben, in den Göttingischen Zeitungen, die Vorrede zu J. Schraders Emendat. Lib. Leov. 1776. 4. — S. 413. b. Z. 7. Zu dem Quintus Calaber gehören noch: Commentat. de Q. Sm. Paralip. Homeri, qua nov. carm. edit. indicit Th. Tychsen . . . Gött. 1783. 8. Und über die Ausg. desselben von Paw, die Crit. Vannus des Dorville, Amstel. 1737. 8. S. 577-599. — S. 414. a. Z. 28. nach 1759. 12. ist einzurücken, 1764. 12. Von mehrern Ausg. des Lucan, s. Fabr. Bibl. lat. L. II. C. X. B. 2. S. 138. neue Ausg. — Ebend. Z. 33 u. f. Mehrere Nachrichten von Ausg. des Caj. Valerius Flaccus giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. II. C. XIV. B. 2. S. 250. n. Ausg. — Ebend. 43. Von den Ausg. des Statius, s. Fabr. Bibl. lat. Lib. II. C. XVI. B. 2. S. 329. n. A. — S. 414. b. Z. 13. Von dem Sil. Italicus, s. Fabr. Bibl. lat. Lib. II. C. XII. B. 2. S. 172. — Ebend. Z. 17. statt Roß, l. Thom. Ross. — Ebend. Z. 18. statt 1672. l. 1656 und 1672. — Ebend. Z. 22. Nachr. von mehrern Ausg. des Claudianus giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. III. C. XV. B. 3. S. 191. n. Ausg. — S. 415. a. Zu den lateinischen, epischen Dichtern des mittlern Zeitalters gehören noch: Rich. Bartolinus (1515. Austrias Lib. XII. ed. Iac. Spiegel, Arg. und in Just. Reuber Ver. script. Frcft. 1584 und 1726. f. — Jac. Bidermann († 1639. Herodias, Lib. III. Dil.) — Alex. Donatus († 1640. Constantinus, Romae liberator, Rom. 1640. 4.) — Abrah. Remy (Remmius † 1646. Bourbon. Lib. IV. die Kriegszüge Ludewig des Ger.) — Jean de Büssieres († 1678. Scandenberg, Lib. VIII. Lyon 1658. 12.) — S. 415. b. Z. 6. statt Lugd. Bat. 1558. 4. l. Argent. 1541. 4. Lugd. Bat. 1558. 4. Ulm. 1559. 12. — S. 417. b. Z. 37. Von dem Genie des Ariost handelt der 6te Abschn. S. 274. in Duffs Crit. Observat. L. 1770. 8. — S. 419. b. Z. 29. nach Ven. 1621. 12. ist einzurücken, Flor. 1724. 4. Ebend. Von dem Genie des Tasso handelt der 8te Abschnitt

S. 289. in Duffs Critic. Obfervat. — S. 421. b. Von der romantischen Poesie der Italiener handeln noch besonders, Crescimbeni in den Comment. intorno all' istoria della volgar Poes. im 5ten Buche, Bd. 1. S. 315 u. f. der n. Ausg. f. Istoria und Becelli in dem Werke Della nova poesia, Ver. 1732. 4. im 2ten Buche, S. 80 u. f. — Zu den epischen Gedichten der Italiener gehören noch einige geistliche, als L'Umanita del Figliuolo di Dio . . . per Teof. Folengo, Ven. 1533. 12. in Octaven, 10 Ges. — Le Lagrime de S. Pietro di Luigi Tansillo, Ven. 1606. 4. — Il Giudicio estremo di Toldo Constantini, Pad. 1648 und 1651. 4. — Il Paradiso terrestre di Ben. Menzini, Rom. 1691. 12. 3 Bücher. — La Santa Eufrosina di Giov. Fil. Alfonsi, Rom. 1702. 12. 3 Ges. — Eine Messiade von Franz Triveri, von welcher zu Turin 1750. 6 Ges. erschienen, und welche deren 24 enthalten sollte. — Il Paradiso riacquistato del Conte Gius. Lavinii, Rom. 1750. 4 Ges. in reimfr. Versen (S. das Archiv der Schwed. Kritik, S. 147. — — S. 425. b. Z. 15. statt mein, f. sein. — S. 427. a. Z. 38. statt 12te, l. 12. — S. 427. b. Z. 10. statt Vor, l. Von. — S. 428. b. Z. 28. statt 4te, l. Quart. — S. 433. a. Z. 12. statt Jahrhunderts, l. Jahrhundert. — S. 438. a. Z. 35. Eine Fortsetzung in 3 Gesängen von dem Gondibert findet sich in Gays Werken, Bd. 4. Lond. 1773. 8. ein klein wenig besser als das Original. — S. 440. Zu den englischen epischen Gedichten gehören noch: The Davideis, 4 Bücher in gereimten Versen von Abr. Cowley, zuerst gedruckt im J. 1656. in f. W. Lond. 1708. 8. 3 B. und in der Johnsonschen Ausg. der engl. Dichter. Ueber den Werth f. Johnsons Lebensbeschr. des Verf. im 1ten Band der Lebensbeschr. Lond. 1783. 8. — The history of Joseph, a Poem, Lond. 1736. 8. In 10 kurzen Ges. von Elis. Rowe. Skelet eines epischen Gedichtes in Ansehung des Planes und der Ausführung. Das Leben der im J. 1736. gest. Verfasserinn findet sich im 4ten Band S. 326. von Cibbers Live's. — The Conquest of Quebec, a Poem by M. Howard, Oxf. 1768. 4. in feurigen wohlklingenden Versen. — The Bruciad in six Books, Lond. 1770. 8. Aus der Geschichte der Nation gezogen, aber nicht glücklich ausgeführt. — — S. 440. b. Z. 46. Die Verfasserinn des daselbst angeführten Germanikus ist Msl. van Merken. — — S. 443. b. Z. 6. der Hermann ist in das Engl. Lond. 1765. und in das Französ. Paris 1766 - 1768. übersetzt. — S. 444. a. Z. 9. statt Oransen, l. Oransee. — Ebend. Z. 13. statt Makarie, Sigarie, l. Makarin, Sigarin. — — Zu den deutschen, epischen Gedichten gehören noch: Heinrich der Lange, ein histor. Gedicht, von J. Aug. Weppen 1778. 8. Obgleich nur Familiengemählde, doch nicht ohne Interesse.

Heroide. S. 449. a. Z. 18 u. f. Zu den engl. Uebers. der Episteln des Ovid gehört eine zu Lond. 1680. 8. erschienene von verschiedenen Verfass. worunter auch Dryden war. — S. 451. Zu den deutschen Heroidendichtern gehört auch L. H. v. Trautzschen, in dessen verm. Schriften, Chemn. 1772. 8. sich einige, aber höchst schlechte, finden. —

Hexameter. Ueber den deutschen Hexameter, nach der Prosodie, und dem Genie unserer Sprache, in den Fragm. über die neue deutsche Litteratur, 1te Samml. Riga 1767. 8. S. 108. — Von Beobachtung der Quantität im Hexameter, Klopstock, im Museum vom J. 1778.

Hirtengedicht. Remarques sur la Poesie pastorale et sur les Bergers de l'Eclogue, von Dubos, im 22ten Abschn. des ersten Theils f. reflex. crit. S. 165. Dresd. 1760. 12. — Disc. sur l'Eclogue von La Motte Houdard, in f. W. Bd. 3. S. 281. Ausg. von 1754. 12. — S. 460. a. Z. 30. Die dort angeführten drey Aufsätze aus dem Guardian haben ernstlich die Theorie des Schäfergedichtes zur

Absicht;

Absicht; der, zur Verhöhnung Philips geschriebene Aufsatz nimt N. 40. ein. — S. 461. Z. 30 und 31. statt der Herausgabe, l. dem Herausgeber. — Ebend. Die Ed. pr. des Theokrit ist zu Mayl. 1493 erschienen; enthält aber nur 18 Idyllen. (S. in der Wartonschen Ausg. Sanctamandi Iudicium de edit. Theocr. Aldina antiq. Bd. 1. S. 57 u. f. und die Vorrede des Valkenaer zu s. Ausg.) Ferner gehört zu den guten Ausg. die von Heinr. Stefanus, bey dem Princ. Poet. graec. 1566. f. — Theocr. dec. Eidyllia (1. 2. 3. 4. 6. 7. 9. 11. 18. 20.) lat. pleraque numeris a C. A. Wetsteinio reddita . . . edid. ejusdemque Adoniazusas uberioribus adnotat. instruxit L. C. Valkenaer, Lugd. Bat. 1763. 8. und die von Brunk, in den Anal. Bd. S. 263. — Zu den Erläuterungsschriften: Interpretatio Eidyllior. Theocr. . . . a Vito Vuinshemio. Adjecta sunt et scholia, quibus loca difficiliora explicantur, Frcft. 1558. 8. I. Bern. Koeleri Notae et Emendat. in Theocr. . . . Lub. 1767. 8. — Zu den engl. Uebersetzungen (S. 462. a.) des Theokr. die von Creech, Lond. 1713. 12. — S. 464. a. Zu den Erläuterungsschriften der 4ten Ekl. des Virgil gehört die von La Nauze in der Hist. de l'Acad. des Inscript. B. 31. Quartausg. nach welcher Virgil in ihr von der bekannten Julia, der Tochter des Augusts und der Scribonia, reden soll. — Ebend. Eine Vergleichung zwischen dem Original und der Gressetschen Uebers. des Virgil, ist in dem 37ten der Neuen Crit. Briefe S. 294. Ausgabe von 1763 zu finden. — S. 465. b. Die Bucol. des Vida sind, Bresl. 1760. 8. deutsch erschienen. — Zu den daselbst angeführten bucolischen Dichtern in lat. Sprache gehört noch Math. Bojardo (1490) und Bart. Crottus, von welchen Eclog. Reggio 1500. 4. gedruckt worden sind. — S. 470. a. Z. 23. Die Sampogna del Past. Elpireo (Marini) enthält der Idyllen 31. und ist, unter andern, auch noch zu Lucca 1669. 12. gedruckt worden. — S. 474. b. Von den daselbst erwähnten, so genannten Schäfergedichten der Arcadia will ich wenigstens die Egloghe Filosofiche . . . ne' quali si spiegano verie delle piu celebri Opinioni della moderna fisica, Fir. 1753. 8. anführen. — S. 477. a. Zu den größern französ. Schäfergedichten gehören noch: Les Amours de Paliris et Dirphe, Par. 1766. 12. deutsch, Bern 1776. 8. sechs Gesänge in Prosa, nicht ohne Verdienst der Darstellung L'Arcadie moderne, past. her. par la Baume Deodosat, Par. 1766. 8. Zu den eigentlichen Eklogen die von La Motte Houdard, 20 an der Zahl, in dem 3ten Bd. S. 327. seiner Werke, Par. 1754. 12. (wie alle seine Werke, kalt.) — S. 481. Der daselbst angeführte Shepheard's Kalender von Spenser, ist von Bathurst, Lond. 1653. 8. in das Lat. übers. worden. — S. 483. Die oriental. Eklogen des Collins finden sich auch deutsch in der britt. Bibl. — Zu den engl. Hirtengedichten gehören noch: Angling Sports in 9 Eclog. by M. Brown, L. 1773. 8. allein sie sind sehr mittelmäßig, und Edward and Imogen, a past. Romance, L. 1784. 12. 2 B. — S. 487. b. Noch 6 Idyllen von Gesner, und die beyden Fischeridyllen von Kleist, sind von Bertola in das Ital. übers. in den Poesie div. trad. dell'Allemanno, Nap. 1777. 4. befindlich. — — Mit dem Titel, Idyllen, sind übrigens von den Europäern verschiedene Gedichte der Morgenländer, wie z. B. einige Psalmen von Lowth, in der 29ten seiner Praelect. Bd. 2. S. 580. Gött. Ausg. und einige arabische Gedichte, von Jones, im 3ten Kap. des 1ten Theils seiner Poes. Asiat. Comment. S. 66, Leipz. Ausg. belegt worden; allein nur Form und Art der Darstellung, nicht Innhalt, machen sie zu dem, was die Kunstrichter, Hirtengedicht zu nennen, beliebt haben; — und es zugleich nothwendig, diesen Begriff von Hirtengedicht zu erweitern, oder anders zu bestimmen. — S. 480. b. Z. 17. statt Uebrigens, lies Sonst. —

Historie,

Historie, historisches Gemählde. S. 498. b. Z. 28. statt 1573. lies 1553. — S. 499. a. Z. 20. statt Luc, l. Luc.

Homer. S. 511. b. Z. 22. nach 1779. ist einzurücken 1784. — S. 512. b. Z. 35. statt bouchiers, l. boucliers. — Ebend. Z. 36. nach Enée ist einzurücken, von Caylus. — S. 516. a. Eine Explication nouv. de l'Apotheose d'Homère . . . par Mr. Schott, erschien, Amst. 1714. 4. — Zu den Schriften über Homer gehören noch: Comparaison d'Homère et de Virgile von Trüblet im 4ten B. S. 293. f. Essais, Par. 1762. 12. — Letters on Homer, by Prescott, Lond. 1773. 8. — Eloge d'Homère, par Mr. Arnaud in den Quatre Saisons litter. Par. 1785. 12. — Ein Aufsatz von Raynal, deutsch, im 4ten Stück des J. 1780 der Olla Potrida. —

Hymne. S. 526. a. Z. 34. In das Englische sind die Hymnen des Orpheus übersetzt von Dodd, Lond. 1755. 4. — Ebend. b. Emendat. Hymni Homerici in Cererem. Nap. 1784. 8. von Ingarra. — Auch ist, und wie mir dünkt, von eben diesem Verfasser, eine italienische Uebersetzung der sämtlichen Hymnen; so wie eine englische von den ältern, durch Chapmann, da. — Ebend. Z. 3. nach Rich. Hoole, ist hinzu zu setzen, Lond. 1779. 8. — Ebend. Z. 32. nach Sämtlich ist einzurücken, von Dodd, Lond. 1755. 4. — S. 527. b. Zu den französischen Hymnendichtern gehört noch La Motte Houdard, in dessen Werken, Par. 1754. 12. 10 B. im 8ten Band deren befindlich sind. — S. 528. a. Die Psalmen sind noch von Nah. Tate, und von Smart, Lond. 1775. 4. in das Engl. übersetzt worden. —

Instrumentalmusik. Von Instrumenten giebt noch Nachricht Prätorius im 1ten Band Th. 2. Memb. 2. und in der Organographie, als dem 2ten Bande seines Syntagm. Music. Guelph. 1614-1618. — S. 543. a. D. Treibers accurater Organist, Arnst. 1704. f. — Und ein viel älteres Werk: Musica practica y theorica di Organo por Franc. de Correa y Arauxo, Alc. de Hen. fol. dessen Erscheinungsjahr mir aber nicht bekannt ist. — Lessons for the Harpsicord, by Mr. Green, Lond. fol. — Manuductio ad Organum, oder sichere Anleitung zur edlen Schlagkunst von M. Joh. Bat. Samber, Salzb. 1704. 4. Fortsetz. ebend. 1707. 4. — Chirologia organo-musica . . . von Just. a Despons, Nürnb. 1711. fol.

Uebrigens dienet zur Nachricht, daß, wenn die Mem. de l'Acad. des Inscript. ohne nähere Bezeichnung angeführt sind, dieses nach der Amsterdammer Duodezausgabe geschehen ist.